STUDYA I SZKICE

ADOLF NEUWERT NOWACZYŃSKI

STUDYA I SZKICE

DRAMAT POLSKI XIX. W. — MIRIAM. — PODHALANIE.
HOGARTH. — SZEERBART. — HEINE. — CELLINI. — BOECKLIN.
ANARCHIA LITER. W NIEMCZECH. — D'ANNUNZIO. — NEGRI.
COUPERUS. — MULTATULI. — DO DAMASZKU.

LWÓW
NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
WARSZAWA
KSIĘGARNIA S. SADOWSKIEGO
1901

KRAKOW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

DRAMAT POLSKI XIX. WIEKU.

STUDYUM IMPRESYONISTYCZNE.

I.

Kilkanaście razy już wpadł mi w ucho natrętnie konwencyonalny frazes, drażniący w wysokim stopniu swą płytkością, banalnością, a popularny, bo zbudowany niechybnie przez któregoś z naszych farsistów czy krotochwilistów w przystępie wyrzutów sumienia literackiego. Frazes ten brzmi: My, Polacy, nie mieliśmy i nie będziemy mieli poważnego dramatu nigdy, brak nam bowiem zupełnie zmysłu do syntezy, jak zresztą i do konstrukcyi, plastyki, architektury... logiki... statystyki... Już nawet sam Sienkiewicz mówił gdzieś i t. d. i t. d....

A więc epikę mogliśmy mieć najświetniejszą, powieść była i jest poważną i kwitnie, z całej nowelistyki europejskiej Polska zdaje się wybijać na pierwszy plan, od liryki aż rojno, gwarno, barwnie i hucznie, a gałąź poezyi dramatycznej schnie zwolna wskutek niemożności skupiania się, tężenia, koncentracyi i kształtowania śpiżowych odlewów życia?

I niema nadziei? — Narazie lśnią już na firmamencie *poezyi* dramatycznej małe gwiazdki, przebiegną czasem planetarne indywidualności, inne błędne zapadną gdzieś, ale zapowiedzianego zaćmienia wszystkich i wejścia nowej gwiazdy niema...

Nie łudźmy się! Frazes o niezdolności do syntezy jest tylko frazesem. Ale z drugiej strony ze wszystkich młodych, których przyjmowano niedawno na repertuar krakowski z taką niebywałą u nas serdecznością, których krytykowano z tak optymistycznym alarmem, którym psuto w początkach zalążki talentów przez przesadne zasypywanie ich pochwałami i laurem, — ze wszystkich tych młodych, którzy tworzą »Młodą Polskę« w dramacie, ani jeden nie jest tak osobistym, oderwanym, silnym, nowym, ażeby w jego kierunku i jego drogą poszedł rozwój naszego dramatu — ani jeden nie przemawia tak myślami, dążeniami, wszechuczuciami i charakterem tylko swego społeczeństwa wprost do swego wyłącznie społeczeństwa — ani jeden nie ma pomazania *indywidualności dramatycznej polskiej*. A prawie każdy jest indywidualnością, już silnie zarysowaną, niejeden i przerysowaną.

H. Becque i E. Rostand — to Francya marna, zgniła, ale i wesoła, gaskońska, Ibsen — to Norwegia, eldorado wszystkich kłamstw społecznych, Hauptmann — to Niemcy burżoazyjne, filisterskie, socyalistyczne, altruistyczne, doktrynerskie, filozofujące, d'Annunzio — to rafinada bankrutującego romanizmu, Maeterlinck — to dusza Belgii średniowiecznej, tchnienie gotyki belgijskiej, serce romantycznego krajobrazu

północnego, najświetniejszy, najszlachetniejszy bard Germano-Franków, symbol swego kraju.

Gdzież polska poezya dramatyczna? O którym z młodych możnaby powiedzieć coś tak zasadniczo pochwalnego i rozstrzygającego w nacyonalnej krytyce literackiej? O którym z nich można powiedzieć, że jego prace są wskroś z nas i o nas, że ten jest Żeromskim, pracującym dramatycznie, tamten polskim Hauptmannem i t. d. Dla Europy dramat nasz, nawet najnowszy, nie przedstawia nic zajmującego, ani jako dramat »Młodej Polski«, ani też w poszczególnych objawach talentów. Mają Europejczycy nową szkołę bardzo poważnych autorów francuskich, socyalnych tezowców, mają dramat włoski głębokich i drastycznych konfliktów rodzinnych i małżeńskich. W naszym najnowszym dramacie nie widzieliby dla siebie nic ani pożytecznego, ani egzotycznego, a jednego z tych dwu pierwiastków publiczność europejska wymaga zawsze.

Jest jednak talentów kilkanaście i to czystych, zdecydowanych. W ich rękach spoczywają pisklęta, które mają puścić w świat, by zaszumiały potężnemi skrzydły, z ich liczby musi się wysunąć jakiś najsilniejszy i stwierdzi, że i talent do syntezy mamy (my, naród analityków), jak go już mieli Słowacki, Fredro, Korzeniowski, Bliziński, Narzymski. I wielu, wielu go miało, ale społeczeństwo zmusiło wielu do pisania fars ku uciesze pomywaczek i golarzy. Zresztą od tego była krytyka dziennikarska od wieków, konkursy imienia Protekcyi i Przypadku, od tego jest kuchenny poziom umysłowy i beznadziejnie zbarokowany smak

publiczności warszawskiej, lwowskiej i krakowskiej, aby poeci dramatyczni marli z głodu, wstępowali do banków, rzucali w piec dramaty i ambicye, aby wszędzie ustępowano tylko miejsca »Kontrolorom wagonów sypialnych«, Labiche'om, Bissonom, Kadelburgom, »Wickom i Wackom«. Kilkanaście talentów młodych z narodu, który nie ma prawie żadnych tradycyi dramatycznych, bardzo skromną literacko-sceniczną przeszłość, kilkanaście sił twórczych, które borykają się i walczą ciężko w swej duszy, a potem w swej formie, fakturze, — walczy z całem społeczeństwem!

W Warszawie utwór literacki dość rzadko widzi światło kinkietów na scenie, chyba tłumaczony z francuskiego, chyba kostyumowy, chyba firmowy. Niemcy mają 4.500 aktorów, 110 teatrów literackich, kulturę dramatyczną i publiczność kulturalną — u nas inaczej, inaczej, inaczej. Niema aktorów, są tylko wybitni, genialni artyści dramatyczni, wiecznie »przechodzący samych siebie«, kilku wprost niezrównanych starców bohaterskich i starców-amantów, są trzy teatry dla piśmiennictwa, jest kultura operetkowa i chroniczny brak widzów; materyalne zyski autorów są tak śmiesznie marne, że spis tantyem dramaturgów byłby już aktem oskarżenia przeciwko społeczeństwu, które takie fortuny rozdaje dyrektorom wodwilów, operetek, tinglów. Tutaj więc piętrzą się trudności natury zewnętrznej, faktycznej, które młody autor musi ostatecznie pokonywać, decydując się na jałmużnę tantyem za cenę jednodniowej sławy i uznania. Sztuka po trzech przedstawieniach upada, a autor, któremu starzy emeryci radzą być optymistą, odczy-

tywa sobie ku nauce i pociesze piekielne harce swojsko chowanej krytyki i zabiera się do pisania następnej sztuki, w której już przez mniej czarne okulary ma patrzyć na życie.

Nowy dramat polski wyszedł już z Krakowa, jak nowe malarstwo i poezya. Teatr tutejszy, w którym od czasu do czasu mówi się jeszcze z rewerencyą o »Halszce z Ostroga« i tradycyach koźmianowskich, przez sześć lat dyrekcyi Tad. Pawlikowskiego wystawił cały szereg eksperymentów, szkiców, studyów, fragmentów, nawet dzieł, i w pierwsze szeregi wysunął młodych ludzi, którzy nie byliby przyszli do głosu nigdzie, ani w Warszawie, ani we Lwowie, gdyż przekrzyczałyby ich chóry operetkowe i protesty mandarynów krytyki, żądnych zdrowej strawy duchowej i... trykotów. Tak przemknęło w tych kilku latach przez scenę krakowską kilka światów, które poeci rzucili ze swej fantazyi, kilka problemów rzucono publice śmiało w twarz zaspaną, zbudzono myśl, nauczono smaku i znawstwa ludzi, zdemoralizowanych estetycznie takiemi elukubracyami, jak »Ciotka Karola«, »Papa Pepy«, »Flirt« i t. p. Do tej grupy krakowskiej należeli już: Sawiczewski i Szutkiewicz, należą Kasprowicz, Kisielewski, Wł. Lewicki, Miciński, Orkan, Przybyszewski, Roniker, Rydel, Sten (Ludwik Brunner), Szukiewicz, Wyspiański i Tetmajer, po części i G. Zapolska; cały nowy dramat polski możnaby na nich zamknąć, jeżeli włączymy: Gadomskiego, Ign. Grabowskiego, Grabowieckiego, M. Grodeckiego, Jasieńczyka, St. Jaroszyńskiego, Konara, Tad. Konczyńskiego, St. Kozłowskiego, Maciejowskiego, Mań-

kowskiego, ś. p. Mottego, And. Niemojewskiego, I. Nowińskiego, Wł. Rabskiego, K. Sterlinga, Reymonta, Rossowskiego, Żyżkowskiego, D. Zglińskiego, Żegotę Krzywdzica. Oto nazwisk wiele, ba! może już i wszystkie, ale dzieł mało. Niektórzy z nich próbowali tylko sił swego talentu na arenie dramatycznej, niektórzy lutnie swoje pochowali do futerałów, niektórzy zmarli. W każdym razie wszyscy przebyli już ogniową próbę kłaniania się publiczności za oklaski, brawa i poparcie. W każdym razie od tej grupy pracowników na najniewdzięczniejszej glebie piśmiennictwa polskiego należy spodziewać się w przyszłości tego, — czego nam przeszłość nie dała.

II.

Ze wszystkich rodzajów scenicznych jedynie dramat i komedya obyczajowa w rozmaitych krzyżowaniach, jako to: komedya typów (molierowska), komedya satyryczna, dramat społeczno-satyryczny, komedya sytuacyjna, wiodły u nas pełny i chlubny żywot. Dramat historyczny, ten wiecznie niezdarny benjaminek profesorów literatury, rozbijał się ciągle o postaci Jadwigi, Esterki, Halszki z Ostroga, Żółkiewskiego, Zebrzydowskich, Zborowskich. Cały szereg nazwisk pisarzy mówi nam już obecnie jedynie o nieudolnych, książkowych, pełnych cytatów i sentencyi prób w niezliczonych odsłonach. Wszyscy ci pisarze budowali ciężkie, przedyalogizowane tragedye, przeładowane monologami, i to nawet nie w stylu Szekspira, ale w warkoczowej manierze Racine'a, Corneille'a,

ba! nawet Ponsarda, Chateaubriand'a, potem w pseudoromantycznej W. Huga; trzymali się zawsze ślepo szaf bibliotecznych, studyów, pamiętników, ze swej wyobraźni nie snując nic, nie wzbogacając niczem. W ten sposób suchymi, nudnymi wytworami mózgów, nauką przesyconych, zdyskredytowali literacko jednę z najciekawszych, kopalnianych, niezużytych historyi narodu i odstręczyli następców od chwytania się tematów zbanalizowanych i zepsutych. Nikt nie może zaprzeczyć tego, że takie postaci z naszej historyi, jak Masław, Walgierz Wdały, Maćko Borkowic, Wincenty z Szamotuł, Kostka Napierski, ksiądz Orzechowski, Władysław Herman, Czart-Stadnicki, Ostroróg, Zawisza Czarny, Jan Kazimierz, Samuel Zborowski, Hieronim Radziejowski, Bohdan Chmielnicki, Andrzej Morsztyn, M. Rej z Nagłowic, Michał Gliński, Adam Śmigielski, Kmita, Wit Stwosz, Jerzy Lubomirski, to mumie, które oddech poety może natchnąć nowem życiem, aby mówiły o wielkiej przeszłości i o dziwnej zagadce swych dusz niedzisiejszych. Mamy w historyi swej także duchy prometejskie, mamy i Savonarole i Jordana Bruna i męczenników nauki i Bayardów-rycerzy bez skazy i społecznych buntowników i anarchistów ducha, mamy królów Don-Juanów i Hamletów o buławach hetmańskich i Machiavellów i proroków i kresowych wojewodów Don-Quichotów i Hudibrasa-Radziwiłła Panie Kochanku i królów szekspirowskich i królów-Mignonów. Nakoniec (niestety) która historya ma tak dociągnięty do ostatnich konturów typ »intellectuella«, bezdogmatysty, wyrafinowanego skeptyka, schyłkowca, aktora na

tronie, jak ten ostatni... Tu są kopalnie cierpienia, grozy wstrząsającej, tragedyi beznadziejnych, stąd także można czerpać wspomnienia dumne, jasne i pocieszające. Dla przyszłej polskiej tragiczki znalazłyby się imponujące głębią nieszczęścia ludzkiego role Anny Oświecimównej, Barbary Glińskiej, Gryzeldy Batorównej, Zochny Potockiej, Maryny Mniszchównej, Włodkowej, Pojaty, Barbary Rusinowskiej, Zofii Morsztynównej, Barbary Gasztołdowej i wielu innych tragicznych istot, które, przeniesione w życie kinkietów, większe pole popisu dawałyby, niż damy kameliowe i kierowe, Toski, Dory, Fedory, Teodory, Eldoradory.

Chlebicki, Humnicki, Zaborowski, Supiński, Romanowski, Odyniec, Gorczyński, Antoniewicz, Kondratowicz, Olizarowski, hrabia Przeździecki, Hoffmann, Chrzanowski, Pilat, Szajnocha, Zacharyasiewicz, Łętowski, Ładnowski, Szujski — oto autorowie, którym nie udało się stworzyć nic trwalszego, którzy nie dali ani jednej rzeczy, bezwzględnie cennej. Z całej powodzi ich 4-aktowych i 5-aktowych, wieloodsłonowych dyalogowanych studyów dziejowych, pisanych to we francuskim duchu Corneille'a i Racine'a, to po kalderonowsku, to po szekspirowsku, przepełnionych milowymi monologami, upstrzonych akcesoryami i epizodami, porozrzucanymi w nieładzie matejkowskim, ale bez geniuszu Matejki, wyłowić możnaby zaledwie kilka, w których pulsuje przynajmniej prawdziwe życie, krew historycznej intuicyi, umiłowanie przeszłości, z których prześwieca koloryt epoki, wybija się duch poetyczny. To Ant. Małeckiego »List żelazny«, Wacł. Szymanowskiego »Salomon«, A. Bełci-

kowskiego »Mieczysław II« i »U kolebki narodu«, wreszcie K. Szajnochy »Wojewodzianka sandomierska«. Z całej wielkiej spuścizny dramatycznej Szujskiego, odbijającej w sobie wszystkie wady i nieudolności współczesnych mu autorów dramatycznych, wyciągających z dziejów materyał surowy do równie surowych dzieł, wybijają się na pierwszy plan właśnie te, które wziął Szujski z dziejów obcych, jak: »Wallas«, tragedya szkocka, »Savonarola«, tragedya włoska, »Nero«, tragedya rzymska. Każdy temat, wzięty przezeń z naszej historyi, lepiej, silniej i choćby efektowniej obrobił albo któryś z jego poprzedników, albo rówieśników. Lepszego »Jerzego Lubomirskiego« dał K. Szajnocha, a i lepszą »Marynę Mniszchównę«, dzieje »Halszki z Ostroga« lepiej udramatyzowali i Kraszewski i Przeździecki, głębiej pojął charakter Hieronima Radziejowskiego Magnuszewski, a »Kopernik« W. Rapackiego jeszcze teraz może budzić szersze zainteresowanie, podczas gdy »Kopernik« Szujskiego jest wprost bardzo... nudny, płytko pojęty jako indywidualność genialna, a jako dramat akademicki rozwlekle i nierównomiernie zbudowany. Już bardziej po nowożytnemu istotę, prawa i cele dramatu historycznego pojęli: J. Kościelski w swym »Władysławie Białym«, Aureli Urbański w »Watażce« i »Kseni«, Karol Brzozowski, autor »Maleka«, Adam Asnyk w swym »Kiejstucie«, Stanisław Kozłowski, autor »Wójta Alberta«, »Esterki« i »Taborytów«, i Wincenty Rapacki. Niektórzy z nich, szczególnie ostatni, cierpieli już na pewnego rodzaju gorączkę tryumfów, czego wyrazem ten pociąg do sytuacyi operowych,

nastroju melodramatycznego, do napuszystości. Wincenty Rapacki w pogoni za efektami teatralnymi, a nawet aktorskimi, naginał prawdę dziejową do anekdoty, anekdotę do efektu sytuacyjnego i, tą drogą fałszywą idąc, pozwalał sobie na kłamstwa historyczne, psychologiczne i anachronizmy niezrównane. W każdym razie Rapacki, jeden z najzasłużeńszych dla dramatu polskiego poważnych pracowników, dał szereg dramatów (»Acernus«, »Mazur Czart«, »Kopernik«, »Odsiecz Wiednia«, »Odbijanego«, »Pro honore domus«, »Figlik Stańczyka«), choć utworów, wartością nierównych i zbyt naginanych do... kulis, ale czekających na głębsze, treściwe roztrząsanie ich znaczenia i wagi... Studyum ich zachęciłoby niejednego może autora do zagłębienia się w przeszłość, w epoki czynów wielkich i wielkich ludzi, w czasy walk, klęsk, zwycięstw, cnót, zbrodni, rozmachów, do zagłębienia się w psychologię olbrzymów z przeszłości zamiast ciągłego, nużącego już wywlekania dzisiejszych karłów przed oczy karłów. Niezależnie od tego bardzo nieznacznego postępu w fakturze i stylu dramatu historycznego przechowują nadal antyczne tradycye metody Szujskiego i Gorczyńskiego Bronisław Grabowski i Deotyma.

Tak więc pozornie bez organicznych węzłów i jakiegokolwiek łączącego ogniwa z dramatu akademickiego w najstarszem tego słowa znaczeniu przeskakujemy do Stanisława Wyspiańskiego i jego dramatycznych poematów historycznych. Myślę, że pozornie tylko, ponieważ nie wyobrażam sobie ukształtowania się dramatycznego stylu Wyspiańskiego bez

gruntownego studyum »Snu srebrnego Salomei«, »Lilli Wenedy«, »Złotej Czaszki«, »Horsztyńskiego«, bez głębokiego odczucia tajemniczego tła, mającego tak szerokie perspektywy pejzażowe i tak nieznane, nadzwyczajne barwy, bez przyswojenia sobie owej atmosfery mistycznej, która otacza Mindowego, Salusię, Księżniczkę, Leona, dwunastu Derwidów, Ślaza, Salmona, Kirkora, Horsztyńską, bez kultu dla ich niespodziewanych odruchów wielkiej woli lub potężnego sentymentu, wreszcie bez intuicyjnego wieszczego odgadnięcia i rozwiązania zagadek tej przepięknej, płynnej, jak roztopione złoto, mowy, czasem dyszącej, namiętnej, orgiastycznej, czasem melancholijnej, sennej i bladej. Wyspiański to jeden z tych melancholików, dla których, jak mówi Słowacki, melancholia jest skrzydłem anioła, unoszącem w zaświaty jego poetycznych światów, ale i z tych znowu, o których mówi Oskar Wilde, że krew ich nigdy nie była czerwoną, jak koral, ich uczucie nigdy tak zapalnem, jak krew... bohaterów i młodzieńców Grecyi. Poeta »Legendy« jest z wielkiej rodziny istot, znużonych życiem współczesnem, obcych kwestyom rynków i gazet, z wielkiej rodziny natur arcypoetycznych, wrażliwych jak mimozy i jak mimozy zamykających się pod dotknięciem życia. Toteż nie tworzy z celem, ani dla pocieszenia, ani dla podniesienia, ani ku uciesze, ani ku pokaraniu, ale tworzy, bo musi, bo ma w sobie wielki pęd wyobraźni, a chce wypowiedzieć się przed sobą samym, chce myśli i marzenia, olbrzymie postaci, heroiczne sceny wyśnione, tłoczące fantazyę jak zmory, z dziś i wczoraj utrwalić, aby jutro mógł

dumną ręką zebrać razem wszystkie drogie kamienie i klejnoty, które w życiu oszlifował i oprawił w przygodną dlań formę dramatu... lirycznego. Dlatego też jednak rodzaj dramatyczny Wyspiańskiego jest tylko dla niego samego, a z jego kierunku nie można przeprowadzić wytycznej dla historycznego dramatu polskiego. Jestto indywidualność nie pierwotna, ale złożona, mająca cały szereg przodków, których bogactwo stało się własnością dziedzica na sam pierwszy początek, na świty porządkowania fantazyjnego chaosu. Wyspiański, wielki erudyt i uczony znawca literatury, już przed pierwszą swą pracą, przed »Legendą«, całe piśmiennictwo znane odrzuca daleko i daje dzieło na wskróś osobiste, ale wbrew olbrzymim siłom fantazyi własnej i własnego języka, wpływy literackie obce, tłumione tu i ówdzie, przedostają się na zewnątrz mimo zupełnie nowej, niebywałej konstrukcyi poetycznej. I to skonstruowanie jego stylu poetycznego, uwieńczone tak świetnym skutkiem, można, analizując jego dramaty, powoli poznawać dokładnie. Poważny dramat grecki, jego tragizm, oparty na fatum i fataliźmie, jego chóry, jako sędzia i głos sumienia tłumu, i jego akcya, biegnąca jedną wytyczną prostą, naiwna, a tak szlachetna — to pierwsza i zasadnicza podstawa; druga — to dramat klasyczny francuski Corneille'a i Racine'a, deklamacyjność heroiczna, długie dyalogi bohaterskie, dysputy o etycznych abstrakcyach, antyrealistyczna frazeologia i pompatyczna katastrofa, śmierć; trzecia — to Maeterlinck, fatum nowożytniej, jeszcze pesymistyczniej pojęte, ludzie wobec niego, jako maryonetki, ich czyny od nich nie zawisłe,

wystąpienie potęg tajemniczych, wziętych z romantyzmu, jak przeczucia grozy, strachu, tłum, jako mrowie istot bezsilnych, psychologia czynów ustępuje miejsca psychologii uczuć, panowaniu duszy. Dodajmy do tego najsilniejszy wpływ romantyzmu Słowackiego, przelotny wpływ noworomantyzmu Hauptmanna, a choćby jeszcze nawet lekkie poznajomienie się z mitologią germańską Wagnera, nadto bardzo poważne studya językowe, wczucie się i wniknięcie w ducha języka ludu, a znowu umiłowanie uczonego języka Kochanowskich, Szarzyńskich, Bielskich i Starowolskich, — a otrzymamy pyszne, stare ruiny, z których wykwitł niespodziany i, bądź co bądź, egzotyczny styl dramaturgii Wyspiańskiego. Krytyksędzia śledczy wszystkie te wpływy musi wybadać, znaleść i zważyć, aby uwydatnić, w jakiej potędze objawia się twórczość artysty pierwotna, a jaki ślad w niej wyżłobiło życie, świat, ludzie i dzieła. W tym wypadku konstatuje się fakt, że koło tych pięknych obcych światów literackich duch Wyspiańskiego przeszedł jak koło skarbów Krezusa przechodził filozof. Ale gdy życie otaczające nie dawało mu nic, gdyż chwil współczesnych nie odczuwał i nie słyszał, tem silniej musiały żłobić się w jego umyśle postaci z pięknych dramatów, bohaterskie czyny i wstrząsające sytuacye. Z tem przygotowaniem, z temi studyami, jakie poważnie przedsiębrał Wyspiański, musiał się w nim zbudzić dramaturg heroicznych postaci, podniosły poeta pomazania narodowego, myśliciel historyczny. Wyspiański, to artysta subtelny i szczery, zapalny, ale nie zna pęt dla królewskiej swej wyo-

braźni; patrzy przez mgłę na życie współczesne, ale choć je widzi, nie widzi w niem tchnienia nawet poezyi, ani barw, któreby go oślepiły, ani czynów, któreby go wprawiły w zdumienie, ani ludzi, którychby sobie mógł upodobać jako przedmiot artystyczny. Dlatego stwarza sobie swój bardzo odrębny świat, dlatego ucieka do czasów minionych i ludzi, którzy przecież byli tak całkiem inni, tak silni i barwni, tak szlachetni i porywający. W szerokich jego, postrzępionych, czasem jakby fragmentarycznych wizyach-obrazach wyłaniają się potężne gesty tragiczne, torsy bohaterów, bolesne twarze kobiet, pioruny nieszczęść padają w atmosferę spokojną, ale pełną przeczuć i strachów. Niema tu t. zw. całych, pełnych, realistycznych ludzi, obracanych wobec widza frontem ku rozmaitym sytuacyom życiowym przez autora, ale są olbrzymie siły, pobudki psychiczne, zamknięte w szablonach prawie ludzkich pod względem charakterystyki psychologicznej, jak się ją pojmowało do ostatnich czasów. I te potężne pobudki psychiczne, pchające prawie mechanicznie biernie bohaterskie typy do czynu, do katastrofy i zguby, te pobudki wypowiadają się tak specyalną uduchowioną, pogłębioną, monotonną, rymowaną frazeologią, że... poezya Wyspiańskiego jest często nawet sztuczną, prawie cieplarnianą, choć przetkana myślą męską i dojrzałą. Gdy się tę myśl jednak pragnie uchwycić, wymyka się w przesadnie zaciemnionych obrazach, w alegoryach, nieprzystępnych szerszym kołom, w mowie, bezsprzecznie gdzieniegdzie przepięknej, ale archaizowanej za swobodnie, za ryzy-

kownie. I w tym języku arcyosobistym, bogatym, rdzennym i czystym, w tym Wyspiańskiego *vers libre*, tak niezwykle muzycznym, czasem nawet libretowym, czasem aż usypiającym swoją monotonią powtarzanych kilkakrotnie zdań i wyrazów, ukrywa się wielki czar tajemniczy tej nowej poezyi, a zarazem największy jej grzech. To język odrębny, którego odczuwania sercem trzeba się nauczyć, język arystokratyczny, choć cały oparty na podwalinach ludowych; ten język, jak i to piękno wierszowania z całym przepychem barw i tonów, jest dla szerokich mas niedostępny, jeżeli do szerokich mas wliczymy nawet tę inteligencyę małomieszczańską, która jest przecie miąszem społeczeństwa. To jest stygmat poezyi tak arystokratycznej, że choćby najżywotniejsze, najogólniejsze, szerokie idee natchnionemi siłami uskrzydlała, to jednak na rozwój najogólniejszych, szerokich idei nie wpłynie; nieśmiertelność tej poezyi jest śmiertelną, a koło oddziaływania obejmywa tylko najbliższych. Musset nie mógł mieć popularności Dumasa, ale też nie ma jego ordynarnej sławy, Wyspiańskiego nie będą sobie wydzierali dyrektorowie teatrów polskich z rąk, bo młodego mistrza poezya jest podniosłą, reprezentującą, kolosalną, ale niepopłatną. St. Wyspiański koncypował z początku swe utwory obrazowo (»Legenda«, »Warszawianka«) w wielkich płótnach dekoracyjnych i na tle przecudownie rysowanych sytuacyi stawiał ludzi, którzy jakby tylko zeszli z makaty, aby, gdy inni mówią, w makatę wejść na nowo, a istnieją tylko formą i barwą. Toteż na przeciwną szalę musi się położyć ten zarzut, że postaciom tym brak szpiku

pacierzowego i krwi gorącej. Czyto będzie witeż Krak, czyto Czartoryski, idealista w dyplomacyi, fantastyk w polityce, a człowiek, żarty ambicyami i nadziejami jabłka królewskiego, czy Lelewel, idealista w swem opętaniu demagogicznem, fanatyk epoki, czy generał-despota dziś, jutro fantastyk, czy ksiądz, grzesznik dumny i zatwardziały w swym grzechu, ale spokorniały wobec potęgi zabobonów i tradycyi i etyki tłumu (»Klątwa«), czy Mickiewicz, czy siostra Makryna,— wszystko to ludzie o silnie narysowanych konturach, ale wątłego ciała, lekkiej bryły, małego miąszu. Jakże w nich jednak przedziwnie odźwierciedla się dusza współczesna z jej najsubtelniejszemi drgnieniami i wibracyami, jakżeż w nich wiele dziwnie nieziemskiej poezyi, a przedewszystkiem duszy samego poety. Dlatego też tak tutaj wiele dekoracyjnego kolorytu dziejowego, a tak mało gruntownej barwy epoki, dlatego język dramatyczny Wyspiańskiego jest tak wielce charakterystyczny dla niego, a tak mało dla jego postaci, dlatego wreszcie senne jego dramaty powoli hipnotyzują, ale i nużą. Jestto pewnego rodzaju monotonia barw poetycznych, przewlekanie jednego motywu muzycznego w nieskończoność, ubóstwo koncepcyjne w figurach bocznych, w sytuacyach podrzędnych, w konfliktach równoległych do głównego konfliktu dramatycznego. Czartoryski i Lelewel (w »Lelewelu«) są nadnaturalnej wielkości w dramacie, choć nie byli nimi w życiu, inni wobec nich są tak miniaturowo narysowani i tak blado kolorowani, że w tej akwareli dramatycznej Wyspiańskiego wobec mrowia wypadków, które się

przeczuwa za sceną, wobec tych bladych ludzi z otoczenia obaj »statyści« zdają się mieć »nóżki chude« krawców z bajki Andersena, chude, ale za to bardzo długie. Ale te szalone dysproporcye psychologiczne w znacznie słabszych objawach znaleść można już w greckich dramatach, w których wyobraźnia poety rzuciła na ekran sceniczny wizye greckiej tragedyi, nie mające równych sobie w żadnej współczesnej literaturze, gdziekolwiek pojawiają się wysiłki wskrzeszenia tragedyi antycznej.

Wyspiański, jak Maeterlinck, stoi sam, odrębny i jedyny; życzyćby mu należało, aby w jego ślad nie wstąpił żaden z młodych uczni-naśladowców, gdyż, o ile Maeterlinckowi udał się uczeń Wyspiański, o tyle Wyspiańskiego każdy naśladowca tylko zdyskredytuje. Mistycznego drzewa jest to gałąź najdelikatniejsza, przeszczepić na nią nic już nie można.

III.

Dość słabo przedstawia się w naszej twórczości dramatycznej dramat historyczny z dziejów obcych narodów; w każdym jednak razie choćby dobrym początkiem była »Odprawa posłów greckich« Jana z Czarnolasu, dobrym dalszym ciągiem filozoficzne dramaty Okońskiego, ubrane w greckie szaty: cóż stąd, kiedy między Kochanowskim a Okońskim nie było żadnego dzieła, któreby na jakiekolwiek wyróżnienie zasługiwało! Bo przecież ani Al. Fredry »Rewolweru«, ani Orzeszkowej »Westalki« mierzyć nie

można inną, tylko dyletancką miarą. Szujskiego trzy dramaty: »Wallas«, »Savonarola« i »Nero« mogłyby jeszcze równać się z poważnemi stylowemi pracami Kochanowskiego i Okońskiego, tembardziej, że za sąsiadów na półkach bibliotecznych mają Olizarowskiego (»Dziewice z Erynu«), Chlebickiego (»Bona w Bari«), Łętowskiego (»Firdusi«), Rzętkowskiego (»Livia Quintilla«), Bełcikowskiego (»Francesca di Rimini«), a więc próby dramatyczne, mniej lub więcej nieudałe, słabe i niezajmujące.

Już Asnyka »Cola Rienzi, trybun ludowy,« daje świadectwo prawdzie, że obok wiedzy starożytniczej i kostyumowej winien autor dramatów historycznych być jeszcze tylko... poetą. Asnyk dowiódł tego w »Coli Rienzim« równie silnie, jak w »Kiejstucie«, a więc w dramacie o wątku, z naszych dziejów zaczerpniętym, jak i w innych dramatycznych utworach: »Gałązce heliotropu« i »Przyjaciół Hioba«. W »Coli Rienzim« chodzi już poecie o ideę historyczną, nie zaś tylko o wypadek dziejowy, ilustrowany, jak dotychczas, charakterami, konfliktami i sytuacyami, wziętymi niewolniczo z historyi, albo nieudolnie domierzonymi przez fantazyę poprzednich literatów... nie poetów; cóż — kiedy »Cola Rienzi«, jak i »Kiejstut«, grzęzną w takim liryźmie, w takiej monotonii opisów przyrody, stanów duszy, sytuacyi scenicznych i t. p., że oboma dramatami na scenie trudno się rozkoszować.

Tymi też szlakami wypowiadania pewnej idei przy ustawianiu akcesoryów historycznych, wziętych z dawnych wieków, poszli i następni: St. Kozłowski,

autor »Taborytów«, w swym »Turnieju« i Jozafat Nowiński w »Białej gołąbce«. I »Turniej« i »Biała gołąbka« mają bohaterami artystów, interes historyczny usuwają na stanowisko drugorzędne, a na pierwszy plan wydobywają problem artystyczny, bardzo szczegółowy, subtelny i wyjątkowy. Różnice między obydwoma dramatami są przeliczne, zasadnicze chyba tylko te, że pierwszy jest przecie scenicznym, drugi lirycznym, że pierwszy ma role, drugi charaktery, że pierwszy pisany słabym wierszem, drugi prześliczną prozą rytmiczną, że pierwszy ma wierny i ciekawy koloryt dziejowy, drugi zaś ośmiesza chyba epokę odrodzenia, którą ma odtworzyć, i że pierwszy jest elegią dramatyczną artysty-mistrza, który ustąpić musi nowym czasom, nowym ludziom i nowej sztuce, a drugi elegijnym hymnem ku czci tego wszystkiego, co słabem, chorobliwem, niewieściem, refleksyjnem, rozkładowem w psychicznej organizacyi artysty-dyletanta. »Turniej« jest sztuką, po męsku obmyślaną, skomponowaną i napisaną, silną w figurach, zajmującą w sytuacyach, »Biała gołąbka« jest dramatem książkowym, pomyślanym lirycznie, skomponowanym szeroko i wygodnie, bo z pominięciem techniki dramatycznej, ale bardzo ciekawym i pochłaniającym wyobraźnię, umysł i serce czytelnika dla swego bardzo nowoczesnego problemu. Po Nowińskim-poecie można się tyle spodziewać na przyszłość, ile po Kozłowskim-dramaturgu. Obaj mają wytknięty cel, bardzo świetlany: oderwanie interesu poetycznego czytelników i widzów od szarego i codziennego życia, a zwrócenie oczu ich duszy w kierunku czystszych,

minionych, pogodniejszych czasów, wszechwładztwa piękna i spokoju dusz, w kierunku piękna i pracy dla piękna. Obaj mają tę gorącą tęsknotę estetycznej sztuki, którą odczuć można i u autorów obcych: u d'Annunzia, u Rostanda, u Hauptmanna i wielu innych. Do jakich wyników dojdą, to najbliższe czasy pokażą; w każdym razie wdzięczność im się należy i to wielka, że nie z brudów czerpią swe natchnienie i że o brudach codzienności pozwalają zapominać. Jest w tem nawet coś symbolicznego, że z arki twórczości naszej nad potopem codzienności i szarzyzny wyleciała już »Biała gołąbka«.

»Towarzysz pancerny«, komedya historyczna M. Wołowskiego, przypomniała miłośnikom sztuki dramatycznej mimowoli zanik podrzędniejszego rodzaju twórczości scenicznej, który u nas tak dobrze się zapowiadał, mianowicie komedyi historycznej. Małecki ten rodzaj powołał do życia na deskach teatralnych jeszcze w roku 1855. swym »Grochowym wieńcem czyli Mazurami w Krakowskiem«. I w tej dziedzinie mamy kilka dobrych prac, nadających się do wznowienia na scenach, na których z takim zapałem wznawiają »Podróż po Warszawie« i »Madame Angot«. Więc W. Szymanowskiego »Dzieje serca«, Kraszewskiego »Radziwiłł w gościnie«, »Panie Kochanku«, »Miód kasztelański« i »Równy wojewodzie«, Szujskiego »Adam Śmigielski«, Bełcikowskiego »Król Don Żuan« i »Dwaj Radziwiłłowie«, Rapackiego »Chłopcy cześnika«. Rodzaj to dramatyczny pomniejszy, ale zawsze szlachetny i literacki, a można go nadto zużyć, jako broń w walce z farsą i operetką.

Z dramatem ludowym, tym ochwaconym konikiem wszystkich patryotycznych dziennikarzy, działo się u nas pod ich patronatem najsmutniej. W tym kierunku rządy konwencyonalizmu kostyuomowanego, obserwacyi z balkonu dworku szlacheckiego, psychologii najpłytszej, godnej łyków miejskich, drwiących z »kmiotka«, gdy tańczy lub gdy się upił, rządy miernot, zaczęte od J. K. Gregorowicza, ciągnęły się dalej w dramatach Fryd. hr. Skarbka, Dębickiego, Ant. Wieniarskiego, Ładnowskiego aż do Galasiewicza. Wł. Anczyc dał kilka sztuk z pijanym chłopem, sentymentalną chłopką i karykaturalnym Żydem; wszystko to, przesadnie przeidealizowane, miało przynajmniej jakieś dalekie perspektywy prawdy, było prawie z życia wzięte, ale szczery, szorstki, czysty realizm bezpośredniej obserwacyi, walczył tu z konwencyonalnym smakiem burżoazyjnej publiki, która lubiła chłopa w balecie, chłopa klowna, ale nie ginącego z głodu, podpalającego, zbrodniarza, grzesznika, człowieka, — walczył i ulegał w walce. Autor »Tyrteusa« przynajmniej kochał lud, który przenosił na scenę, i pełen tej miłości szczerej i dojrzałej chciał go uczyć, radzić mu, podnosić go, ba! nawet zaczepiał o piekącą sprawę szkodliwego wychodźtwa za Ocean i na niej osnuł najlepsze swe dzieło, »Emigracyę chłopską«, byle tylko lud oświecać i podnosić. »Kmiotek« wciąż jednak jeszcze tańczył i upijał się, publiczność klaskała.

Galasiewicz, Adam Staszczyk, Leop. Świderski realizm Anczyca pogłębili, a starali się równocześnie cały balast pierwiastków komicznych, groteskowych,

śmiesznych, z życia ludu przenieść do komedyi ludowej, wytworzonej na wzór już istniejącej komedyi drobnomieszczańskiej warszawskiej, n. p. Skarbka (»Intryga w straganie«, »Popas«) i Wieniarskiego (»Nad Wisłą«, »Ulicznik warszawski«). Oczyściwszy w ten sposób atmosferę poważnego utworu scenicznego, wziętego z życia ludu, t. j. dramatu ludowego, dają Galasiewicz świetnych »Ciarachów«, Staszczyk »Wiarę, nadzieję i miłość«, Świderski nagrodzonego na konkursie »Antka«.

Odtąd kilku autorów zaczyna próbować sił swych w dramacie ludowym: Junosza, Dygasiński, Gutowski, Kosiakiewicz, z temperamentu pisarskiego przeważnie noweliści, eksperymentują bez powodzenia scenicznego, a przytem, nie przejechawszy linii demarkacyjnej, która oddziela od literatury niezliczone fale fabrykatów dla repertuaru. Jedynie Sewer-Maciejowski podtrzymywa egzystencyę prawdziwej sztuki ludowej, dając »Dla świętej ziemi«, a ostatecznie, wsparty współpracownictwem Tadeusza Micińskiego, wzbogaca i repertuar i piśmiennictwo wspaniałem studyum psychologicznem, świetnym dramatem »Marcinem Łubą«. I ten dramat żywy, współczesny, poważne malowidło freskowe z życia chłopskiego, wstrząsające tragizmem szczerym i fatalistycznym, odsłaniające u nas po raz pierwszy z desek scenicznych duszę chłopów bez wódki lub armat przed oczami publiki, przyzwyczajonej do harców cyrkowych i rozbijania dekoracyi krakowiakiem, to kamień węgielny naszego dramatu ludowego, słup graniczny, wskazujący drogę następnym.

Zmarły W. Sawiczewski swym dramatem »Na bezdrożach« był jakby forpocztą dramatu ludowego, pierwszy wskazał, że w duszy śmiesznego »chamity« fakty zewnętrzne wygrywają najlżejsze, najsubtelniejsze wibracye, że proces rosnącego lub schnącego uczucia chłopskiego jest tak samo zagadkowy i oślepiający, jak dzieje Konradów, Gustáwów, Astolfów. Drugą forpocztą dramatu ludowego mieszczańskiego był zmarły Szutkiewicz; choć uginał się pod skarbami i bogactwami obserwacyi, która krztusiła go poprostu i zasypywała sytuacyami, typami, figurami, szczegółami, zawsze jednak umiał także w postać naczelną dramatu tchnąć życie, siłę i prawdę tragicznego losu, wiedział, że życie choć ma i wesela, drużbów i piosenki, ale zato całe lata cierpień i szarzyzny. A jego poprzednicy widzieli w życiu tylko wesela, więc tańce dawali w akcie I., II., III. i IV... optymiści z woli publiki. Ci dwaj młodzi i głodni zmarli zawsze nieuleczalnymi pesymistami, zarzucano im młodość, przesadę w używaniu czarnych barw, nagą brutalność ich prawdy i bezczelnie smutny koniec ich bohaterów. Jeden był problematykiem, drugi nawet psychologiem, a tego właśnie brak teraz i to dotkliwy. Ale podstawy dramatu ludowego są: dali je Galasiewicz, Sewer, Miciński, Szutkiewicz, Sawiczewski i G. Zapolska, której żydowskie obrazy wprawdzie nie przejdą do piśmiennictwa, bo wyblanszowane melodramatem i podwatowane efektami podmiejskich teatrzyków, ale prostują ścieżki Pańskie i przygotowują umysły na przyjście »des kommenden Mannes«, dramaturga z ludu, dla ludu i o ludzie. Również prostują drogi

temu »przyszłemu«: Piotrowski (»Na wsi«), Kasprowicz (»Świat się kończy« i »Bunt Napierskiego«, oba utwory coprawda niezupełnie dojrzałe ani w kompozycyi, ani w ujęciu charakterów, ani w przeprowadzeniu akcyi), Feldmann (»Sądy Boże« i »Cudotwórca«, który to życie ghetta żydowskiego, tak szczęśliwie odkrytego dla sceny przez G. Zapolską, przedstawia rzeczywiście z dramatyczną ekspresyą bez ludoznawczych pikanteryi, tańców ogródkowych, śpiewów i t. p., ale z powagą, jakiej domaga się idealna treść jego dramatów, nie melodramatów żydowskich), And. Niemojewski (»Familia«), Kośmiński (»Walka«, »Zły duch«, »Ziarna i plewy«), Dygasiński (»Szwagrowie«), Maciejewski (»Ojcowizna«), Orkan, Grabowiecki, Jaroszyński i wielu innych; oby któryś z nich torował już drogę samemu sobie!

IV.

W całej naszej dotychczasowej twórczości dramatycznej jedynie komedya obyczajowa ma t. zw. wielkie tradycye. Nie lekceważmy ani ks. biskupa warmińskiego, ani szkolarskich moralizowań Bohomolca, nim dojdziemy do magnackiej spuścizny Al. hr. Fredry. Tu są świetne zasadnicze podstawy do studyów charakterów i obyczajowych, tu Fredro humorysta, psycholog, poeta, a znowu Fredro problematyk, satyryk, rezoner i moralizator z dramatów pośmiertnych, społecznik i reakcyonista, zawsze szlachetny, wzniosły charakter. Nie trzeba tak obojętnie zapominać współczesnych Fredrze: Apolona Korze-

niowskiego, który z takim ferworem i animuszem zaciekłym chłostał hulaszczą, zdemoralizowaną szlachtę (»Dla miłego grosza«), ani wtórującego mu dzielnie Karola Drzewieckiego, autora osławionych »Kontraktów«, w których z jowialną, ale gryzącą satyrą maluje zepsucie, zgniliznę, szulerstwo szlachty ukraińskiej, ani Karola Frankowskiego, ani polskiego Feuilleta, Witołda hr. Borkowskiego, ani wielu innych mniej znanych i popularnych wówczas, jak Dyzmę Tomaszowskiego, A. Grozę, Gabryelę Puzyninę, Miecz. Dzikowskiego.

Józef Korzeniowski podnosi kulturę teatralną, poziom i smak publiczności, rozwija szeroką działalność literacką i daje w każdej dziedzinie rzeczy skończone i doskonałe; jak w dramacie historycznym »Mnicha«, »Andrzeja Batorego«, tak w ludowym »Karpackich górali« (bez wpływu na następców), tak w komedyi i dramacie obyczajowym całe mnóstwo rzeczy poprawnych i więcej, niż przeciętnych, a kilkanaście rzeczy świetnych, które autora przeżyły i przeżyją: »Klarę«, »Autorkę«, »Żydów«, »Piąty akt«, »Pannę-mężatkę«, »Piękną kobietę«. Potem Narzymski, dalej Bliziński, Lubowski, podnoszą tradycye Fredry i Korzeniowskiego i, poważni w pracy psychologicznej, doświadczeni w ekonomii sytuacyjnej, wprawni w uplastycznianiu niezliczonych charakterów, rutyniści w budowie swych sztuk, a bardzo współcześni swej epoce, swym ludziom, ówczesnym prądom myśli, ideom, intrygom, dążeniom, ambicyom, trzymają rękę na pulsie społeczeństwa i odczytują społeczeństwu dyagnozę.

Przygotowali im grunt poważni pracownicy, reżyserzy, krytycy, redaktorowie, aktorzy wielcy i autorowie pomniejsi: Stan. Bogusławski, Paulin Święcicki, Jan Chęciński, przygotowało im grunt wystawianie poważnych dzieł z obcej literatury, arcydzieł klasycznych i romantycznych, świetne tłumaczenia Goethego, Schillera, Szekspira, W. Huga, Oehlenschlägera, Calderona, wystawiane i grane przez najświetniejsze polskie siły sceniczne: Bakałowiczową, Rakiewiczową, Modrzejewską, Rychtera, Żółkowskiego, Królikowskiego, Rapackiego, Panczykowskiego. Od roku 1865. do roku 1880. była komedya polska obyczajowa i dramat w najwyższym rozkwicie i ten okres możnaby nazwać złotym okresem teatru polskiego. W tym okresie na scenach dają sztuki tak niepoślednie a poważne, tak pełne uszlachetniającej myśli społecznej, wyższej, szerszej tendencyi, pretensye artystyczne publiki są tak wielkie, że wymagają najwyższych dopełnień ze strony aktorów i autorów, a poziom obu stron jest nawet wyższy, niż za granicą. Autorowie dramatyczni trzymają społeczeństwu źwierciadło przed oczyma, a społeczeństwo widzi w niem dokładnie swe zmarszczki, pryszcze i brzydotę, autorowie chłoszczą grzechy ciężkie warstw inteligentnych i jednostki wybitne poddają sądowi ogółu. Ci wszyscy ówcześni: Narzymski, Sabowski, Sarnecki, Bliziński, Bełcikowski (»Protegujący i protegowani«), Szajnocha (»Stasio«, »Zonia«), Szymanowski (»Lichwiarze«), Syrokomla (»Wiejscy politycy«), Ilnicka, Łoziński, Koziebrodzki, Koźmian, Gaszyński, smagają karyerowiczostwo, giełdziarstwo, żądzę spe-

kulacyjną, pijactwo, bizantynizm szlachecki, przesądy arystokratyczne, bigoteryę, obłudę, kłamstwa towarzyskie, społeczne, wogóle wszystko, co czarne lub marne. Już z napisów, a potem z uplastycznienia sobie wspomnień widzieć można, jak wysoko pod względem etycznym stali ówcześni dramaturgowie, jak ostrym był kąt ich widzenia, jak silne to były inteligencye i jak w stosunku do społeczeństwa stały ich talenty i indywidualności nad niem, nie w jego przedpokoju. Oto kilka napisów: »Chleb ludzi bodzie«, »Lekkoduch«, »Bezinteresowni«, »Dworacy niedoli«, »Gra namiętności«, »Rozbitki«, »Kalecy«, »Przesądy«, »Epidemia«, »Febris aurea«, »Pół miliona«, »Karyery«, »Pozytywni«, »Żony uczonych«, »Sąd honorowy«, »Nietoperze«, »Skąpiec«, »Obce żywioły«, »Pracowici próżniacy« i t. d. i t. d. Wymienię jeszcze tytuły: »Walkę stronnictw« i »Wielkie bractwo«, gdyż z nich wyczytać można charakterystykę ówczesnego społeczeństwa całego, dalej walkę dwu światów: starego, rozpadającego się w gruzy, szlacheckiego, i powolne kształtowanie się nowego społeczeństwa demokratycznego. Ten cały proces odbywa się przed naszemi oczami na scenie, widzimy, co ci ludzie widzieli, i współczujemy z ich upadkiem. Z tych tytułów wyczytać można, jak wysokie pojęcie mieli ówczesni dramaturgowie o swej misyi i celach i jak silnie, dodatnio, mogła wtedy działać scena na społeczeństwo. Wszystko to, cały ten zapas dokumentów przejściowego okresu naszej kultury narodowej, przechodzi już zwolna do bibliotek teatralnych, w pył i w historyę literatury. Przeciążone tendencyą aktualną, miały

aktualną tylko misyę i interes; ich twórcom należy się wdzięczność, bo na ich dziełach chowało się pokolenie poprzednie, z nich mogło, powinno i brało zapewne swe racye i braki racyi...

Jednakże podczas największego rozkwitu dramatu i komedyi obyczajowej, kiedy Narzymski, Lubowski, Bliziński pisali najlepsze swoje rzeczy, a ich torami szli Sarnecki, Urbański, Zaleski, Choiński, Graybner, kiedy tacy poeci, jak Asnyk (»Walka stronnictw«, »Bracia Lerche«, »Komedya konkursowa«, »Żyd«, »Cola Rienzi«, »Przyjaciele Hioba«, »Kiejstut«), Okoński (»Niewinni«, »Za maską«, »Piękna«, »Helwia«, »Aspazya«, »Poddanka«, »Błazen«, »Na targu«, »Antea«, »O. Makary«) i Faleński (»Syn gwiazdy«, »Althea«, »Królowa«, »Junius Brutus«, »Florynda« i kilka fars) wspierali dramat świetnemi sztukami, już to z tezą, już to o głębokich zagadnieniach filozoficznych, już to o tematach, z obcych dziejów zaczerpniętych, kiedy z Europy zaczęły się do nas przedostawać pierwsze echa o Ibsenie i Björnsonie, potem o Hauptmannie, Włochach, Echegarayu, równocześnie rosła, dojrzewała wesoło polska farsa, czasem skrywana pod fałszywą etykietą komedyi, czasem zwąca się z ujmującą naiwnością »fraszką sceniczną« lub »sztuką sceniczną«. I tu szeroko porozbijali swe namioty: M. Bałucki, St. Dobrzański, A. Abrahamowicz, Ruszkowski, Madejski, Jordan, J. Al. hr. Fredro, Lasocki, Urbański, Gawalewicz, Z. Przybylski, Wł. hr. Koziebrodzki, Pieniążek i inni i powoli, ale systematycznie poczęli obniżać poziom pisania, poziom fantazyi, poziom etyczny — aż do zera artystycznego,

krzywić smak publiczności, zyskiwać popularność — aż do punktu, w którym się zdawało, że sztuka dramatyczna polska już nie wyjdzie poza drobnomieszczańską farsę krakowską i poza drobnoszlachecką farsę mazowiecką. Taki stan królowania farsistów był zresztą i we Francyi i w Niemczech, minął jednakże, pewnie nie bezpowrotnie, ale narazie, i uległ w walkach, które skończyły się na polach całej literatury zwycięstwem tych, do których należy jutro.

V.

W opłakanych czasach hegemonii farsistów powoli i dawne jędrne talenty zaczęły się wykrzywiać, paczyć, zastosowywać do nowych prądów, skłonności publiki do fars, i oto na dawniej silnych przychodzą czasy osłabienia i upadku. Narzymskiego, Blizińskiego już niema, Lubowski po świetnych »Protegowanych«, »Nietoperzach«, »Karyerach« i »Pogodzonych z losem« lekkomyślnie rzuca w repertoar farsy (»Jacuś«, »Przez wdzięczność«, »Wycieczka z przeszkodami«), albo też buduje niezawsze zgrabnie dramaty ibsenowskie, skombinowane w stylu francuskich *pièces* (»Osaczony«, »Bawidełko«, »Przyjaciółki żon«). Tożsamo Kazimierz Zalewski: albo rzuca w repertoar pieprzno-cyniczne farsy, jedyne w swej arogancyi na całą naszą literaturę (»Oj mężczyzni, mężczyzni!«), albo znowu, płytko przejęty społecznym krytycyzmem Ibsena, jego idealnie rewolucyjnym światopoglądem, jego pesymizmem męskim, a także fakturą sceniczną,

buduje sztuki mieszczańskie z tezą w typie Augiera (»Królowa opinia«, »Prawa serca«, »Syn«, »Jak myślicie?«, »Łotrzyca«, »Lichwiarskie swaty«). Podobnie Sarnecki albo łapie w lot prąd duchowy, jaki powiał świeżo, i płytko a powierzchownie ilustruje go dramatycznie na scenie (»Urocze oczy«, »Lekkoduch«, »Półdyable«), albo pisze dwunasto-obrazowe epopeje sceniczne z świata bajek dla dzieci i na niedzielę (»Szklana góra«, »Boruta«), w których na strzępy rozdziera resztki swego jędrnego niegdyś talentu, talentu, z jakim pisał: »Febrim auream«, »Kaleki«, »Zemstę pani hrabiny«, »Dworaków niedoli«. Choiński, Wołowski, Koziebrodzki, Graybner i Mellerowa zasilają repertoar sztukami, które robią swoje w bardzo małym zakresie, t. j. zbierają publiczność, powodują krytyków do krytykowania, a autorów do pisania następnych sztuk, z których żadna nie wydobywa się o tyle ponad mierność, aby mogła zająć publiczność po 10 latach od jej wystawienia — chyba, chyba Wołowskiego »Nasze anioły«, lub Graybnera »Maruder«...; być może, że wielka obfitość konkursów w tych czasach przyczyniła się do tego, że pisało wielu, a miernie, i że na zbyt wielką liczbę wybranych i tych wezwanych już było za wielu.

Nowe widnokręgi otworzyły dopiero konkursy Bogusławskiego, jedyne szczęśliwe z dotychczasowych, wydobywając na jaw męską, dojrzałą indywidualność Jasieńczyka (Karczewskiego), autora znakomitej »Leny«, a następnie W. Mańkowskiego (Tad. Zaremby) i jego świetnego »Minowskiego«. To są nowi ludzie w dramacie polskim, współcześni, nowożytni, psycho-

logowie-analitycy w robocie koncepcyjnej i ustawianiu charakterów, ale syntetycy w lepieniu tych charakterów, w stwarzaniu ludzi żywych, żyjących, myślących, cierpiących. »Lena« może stanąć obok »Heddy Gablerowej«, jak »Minowski« obok »Kolegi Cramptona« śmiałemi, skończonemi konturami charakterów, konsekwentnym biegiem wypadków akcyi, głębszym i szerokim podkładem myśli i intencyi u obu polskich pisarzy. Jasieńczyk i Gadomski, autor »Larika«, zamilkli, Mańkowski dał bardzo dobrą rzecz: »Dziwaka«, potem słabszą: »Mędrca« i zamilkł również, trzeci nowy człowiek dramatu polskiego, psycholog i poeta Daniel Zgliński, nie zamilkł, ale zagłuszyli go zgiełkliwi farsiści. Świetny autor »Jakóba Warki«, »Mściciela«, »U wspólnego stołu«, nie mógł u nas znaleść sceny dla wystawienia swego »Świtu« wśród stosunków, w których przed potęgą ciemnoty, farsy i intryg zakulisowych, nic ujść nie zdoła. Tak tedy trzy pierwszej siły talenty dramatyczne, Jasieńczyk, Mańkowski i Zgliński, przestały tworzyć i opuściły ramiona w czasach, kiedy Bałucki tworzył »Bajki«, Przybylski fanatyzował publikę »Babami«, a Gawalewicz pisał »Stare długi«.

Ale żywi nie tracili nadziei, a ożywcze prądy z zagranicy, odświeżając atmosferę swojskiej twórczości, podziałały pobudzająco na pogłębienie inteligencyi artystycznych u pisarzy, na skierowanie ich do poważnej przygotowawczej pracy psychologicznej, i zachęciły do coraz śmielszego odkrywania zasłonek z duszy człowieka współczesnego. Młodzi zaczynają budować swe dzieła już nie na rusztowaniach faktury

tylko, ale na fundamentach prawdy, czy nagiej, czy bezwzględnej, czy brutalnej, ale zawsze prawdy. Arystarchowie krytyki, ci sami, którzy Szekspirowi zarzucają geniusz i brak kompromisów z publiką, przychodzącą do teatru z córkami i spowiednikami, lepią z gliny i błota kulki i gałki i zasypują debiutantów zarzutami naturalizmu, braku kompozycyi, intrygi, braku wzniosłych i szlachetnych postaci w ich »dramatach reporterskich«, braku wielkich i skrzydlatych idei, których w życiu przecież tak pełno, tak pełno... że się musi je aż nogami deptać.

Rydel, Roniker, Szukiewicz, Kisielewski, to grzesznicy estetyczni, wywlekający przed światło kinkietów kawały życia (»Z dobrego serca«, »Nieszczęśliwi«, »Ułuda«, »Karykatury«), zaobserwowane przez pryzmat pesymistyczny, bez fajerwerków moralnych w czwartym akcie, bez kontrastów charakterów czarnych a... różowych, bez intryg niesłychanie zajmujących. Krytyka teatralna dokumentuje uroczyście swoją tesknotę za ideałami lotnymi, za eterycznemi dziewicami, za promiennymi młodzieńcami, którzyby siłą i potęgą swych uniesień i zapałów wiedli ją, znużoną staruszkę, w zaziemskie światy. Tęsknota za optymizmem i różowemi okularami dla młodych autorów prześwieca silnie w manifestach krytyki *à propos* takiego Hauptmanna, Schnitzlera, Rovetty i *à propos* wystawienia takich »Nieszczęśliwych« Ronikera lub Kisielewskiego »W sieci«. Już przedtem powodzenie »Leny« Jasieńczyka i »Minowskiego« Mańkowskiego zachęciło autorów, wstępujących w szranki, czy już w nich się potykających, do

pogłębienia studyów spostrzegawczych analitycznych, do szukania w wirze życiowym zagadnień głębszych od zagadnienia Numy i Pompiliusa, do rozwiązywania poważniejszych węzłów psychologicznych od rehabilitacyi dam z półświatka lub potępienia *mondain*, wprowadzających w krąg świetlany lampy, wiszącej w jadalni, kochanka o szerokich barkach i szerokich widnokręgach myśli.

Wobec niechęci pisarzy starszych, nie dopuszczających do głosu młodych, młodym brzydnie wszelka intryga wogóle, tak że w dramatach coraz mniej treści, pięknych pokojówek, gubiących listy, niespodziewanych przyjazdów męża, czarnych charakterów o rudych włosach, komicznych Żydów, niezgrabnych parobków, stawiających kabałę ciotek, coraz mniej sztuczności, banalności i komizmu ordynarnego, a coraz więcej zamiłowania do stawiania silnego jednostki niezwyczajnej, nowoczesnej, walczącej z otoczeniem przeciętnem, złem, apatycznem, brutalnem w swej ospałej głupocie, niskiem w swych celach i czynach. Malowanie charakterów zdaje się być punktem wyjścia dla wielu; *renaissance* t. zw. bohatera, t. j. pana lub pani, cierpiących na nadmiar lub brak energii, skierowanej ku celom, wchodzącym w starcie z celami otoczenia, kasty, sfery, mas, społeczeństwa, *renaissance* Prometeusa, Edypa, Antygony, Tymona z Aten, Hamleta, Otella, Fausta, Manfreda (o ile nie w zanadto karykaturalnej już przemianie występują we współczesnem życiu)... oto zadanie, jakie sobie stawiają niektórzy. Tak więc publiczność patrzy z krzeseł na kolizye dramatyczno-życiowe «Nauczycielki»,

«Awanturnicy», «Łotrzycy», «Toli», «Hrabiny Sylwii», «Hrabięgo Jerzego», «Hrabiego Witołda», «Królewicza», a autorowie przez cztery akty, wskazując palcem jednostkę, ginącą w walce z makrokosmem, po czwartym wdzięcznie się kłaniają makrokosmowi publiki, rozkochanej w miniaturowych tytanach i krzyżowanych męczenniczkach emancypacyi. Ci autorowie poprzedniego pokolenia, biorący z nowych prądów myśli i formy, «to, co zdrowe, racyonalne i potrzebne»: Koziebrodzki, Popławski, Urbański, Zalewski, Konar, Graybner, St. hr. Rzewuski, Lubowski, mają w sobie jednakże wiele z makrokosmu, siedzącego w krzesłach, lubią senzacyę i jej syna — melodramat, postaci swoje biorą o tyle wprost z życia, że nawet z publiczności, siedzącej w lożach, postaci drugorzędne i komparsowe bywają u nich «bardzo interesujące», «ogromnie nasze», «sympatyczne a ciekawe», ba! nawet «nieznajome», a sztuki mają w sobie coś połowicznego, trącą Dumasem synem i Augierem, choć wnoszą nawet zapaszek modernizmu skandynawskiego i niemieckiego. Są to niejako bukiety, w których dziewanna, tymianek i jaskier sąsiadują z tuberozą, leliwą (asfodelem), storczykiem, w każdym razie jednak to już prace współczesne, odźwierciedlające życie z końca wieku w społeczeństwie, tkwiącem duchowo w siódmej dziesiątce XIX. wieku. A społeczeństwo to jest już tak dalece demokratycznem, że lubi arystokracyę na scenie, lubi, aby wielkie tragedye odgrywały się na tle pałacowych kominków i portretów kasztelańskich, aby Żydzi byli zawsze trywialnymi i śmiesznymi, demokraci zawsze szlachetnymi i idealizującymi, arysto-

kraci zawsze marnotrawcami, a areną walk sercowych szlachetnego «syna mieszczańskiego» i «rwącej kajdany konwenansów» hrabianki zawsze piękny salon. Z czasem i ten przywilej publiczności upada, a już większość wspomnianych sztuk odgrywa się bądź w jadalni, jak lubi Ibsen, bądź w sypialni, jak lubią Francuzi i... krytyka. Przez wszystkie te sztuki prześwietlają gdzieniegdzie promienie geniuszu Ibsena, najrozmaiciej załamane w pryzmatach temperamentów autorskich.

Jak Hauptmann, Sudermann, Hirschfeld, Fulda, Hartleben, Dreyer, jak Bracco, Rovetta, Praga, jak Lemaitre, de Curel, Dounay, Ancey, Lavedan, Becque, Germain, Brieux i tylu, tylu innych, wyszli ze szkoły «północnej sowy», tak i u nas pomniejsi uczyli się na Ibsenie, niektórzy go tylko podglądali, niektórzy prawie paryodowali. Tak więc obok wspomnianych, już ibsenizujących silnie autorów, nie domawiających w dyalogu, radykalnych w pojęciach, starających się usilnie o «przeciętną rzadkość» w charakterystyce, jaką mają figury Ibsena, wchodzi w szeregi ibsenowców także Wł. Rabski, rzucający społeczeństwu silnie, po męsku narysowaną postać z duchowej rodziny «Wrogów ludu» na tle społeczno-politycznem Poznańskiego. Bogumił Roniker, debiutując dość zresztą hałaśliwie naturalistycznym dramatem «Nieszczęśliwi», otwiera szeroko wrota pesymizmowi, który dumny i potężny stąpa odtąd pewną już nogą po deskach teatru polskiego, będącego, jak każdy teatr, źwierciadłem życia. Jaskrawy problem, egzotyczne akcesorya, senzacyjna sól atycka i dość udatna technika

konstrukcyjna, przytem prawie apodoktyczne rozwiązywanie kwestyi zawiłych w malowaniu charakterów — oto były wadliwe przymioty pierwszej zaraz pracy, — rękojmia jędrnego talentu. Z czasem przymioty te, zgrubiałe, strywializowane, rosną *in minus* i zmieniają się w kokietowanie filisteryi senzacyjną sprawą dnia, a ustawianie ryzykowne karcianych domków z problemów społecznych — w jarmarczną egzotyczność nazwisk, tytułów, charakterów, warunków, wśród których charaktery się rozwijają, komplikacyi losu, w które wpadają, w pewnego rodzaju *foot-ball* idej. Ronikerowi zaczynają jakby uśmiechać się paryskie tryumfy innego dramaturga, Stanisława hr. Rzewuskiego, tryumfy z teatru wolnego *(Théâtre libre)*, zaczyna troszkę spekulować na kosmopolityczną senzacyę, jak autor «Don Juana» i «Cesarzowej Faustyny», i eksperymentować w technice konstrukcyjnej dramatu, przejaskrawiając przytem naturalizm i stylizując ideę, przez innego wielkiego dramaturga już przeprowadzoną. Dyktatorska mania operowania tłumami, tak wybitna i interesująca u Rzewuskiego, budzi się i w Ronikerze; w Niemczech ten bardzo współczesny objaw charakterystyczny skłonności autorskich znalazł ujście w t. zw. «Armeleute-Drama», w socyalistycznych dramatach naturalistów, u nas w antydemagogu Ronikerze — w walce z tłumem. W «Czy warto?» pali Roniker świeczkę Ibsenowi, indywidualizmowi i, dość zresztą zgrabnie tańcząc wśród mieczów i kwestyi patologicznych, jakie sobie poustawiał, głosi z emfazą potępienie «liberalnej większości», a hymn ku czci

nauki i jej rodzicielki — prawdy. Czuć tu już przytem coś z atmosfery angielskiej *detectivs tragedy*, dla pikantnego posmaku dodawane kryminalistycznie *attitude*'y, widać nabrzmiewającą niebezpiecznie «rynaldynistyczną żyłkę» utalentowanego pesymisty. Następne jednoaktowe studya Ronikera są chyba potknięciem się talentu, są niedojrzałymi owocami z roku suchego, które nie wchodzą zupełnie w rachubę, o ile się sądzi autora ze stanowiska literackiego, nie ze stanowiska reżyseryi teatralnej. «Zgaszeni» i «Karyery», następne dramaty Ronikera, mają wiele wspólnych znamion, tak silnie wybijających się na światło krytyczne, że dają już pewną dyrektywę w poglądzie na indywidualność autora. A więc jest to jakby Pankracy najnowszy z epoki Baedeckera, snobizmu i plakatów artystycznych, Pankracy-hrabia, trybun ludu — wróg ludu, bojownik prawdy, walczący za nią kłamstwami konwencyonalnemi i szarżą w nakładaniu czarnych barw, rewolucyonista idei... i krojów fraka, rzucający brudną rękawiczkę w twarz feudalizmowi, umierającemu na wyschnięcie szpiku pacierzowego. Autor sztuki «Czy warto?» byłby najtęższym pesymistą w dramacie europejskim, gdyby nie było Germaine'a, Becque'a, Rovetty, Strindberga, jego ojców duchowych i ich dziadka... Ibsena, byłby niesłychanie smutnym skeptykiem, gdyby w jego skeptycyźmie nie widziało się tylko fanfaronady arystokratycznej, byłby rzecznikiem nauki i jej tryumfów, gdyby ją poznał zbliska, nie... z odcinków gazet, byłby dramaturgiem najbardziej męskim, dojrzałym, stanowczym i jedynym w swym problematowym rodzaju, gdyby

silny swój talent oczyścił z pieśni melodramatycznej, gdyby przestał uważać szpitale i kryminały za ἀγορὰν życia współczesnego, dzienniki galicyjskie za kastalskie źródła poezyi dramatycznej, a na świat nie patrzył z okna, z którego patrzą już sędzia śledczy, doktór-psychiatra i komisarz policyi. W każdej pracy jednakże Roniker walczy, potyka się to ze «zwartą liberalną większością», to z nihilizmem etycznym sfer, używających za każdą cenę, to ze zeźwierzęceniem i gangreną moralną skarłowaciałych feudałów; w każdym dramacie widać syzyfową pracę autora nad problemami, które przerastają go znacznie, widać myśliciela, którego, co prawda, podniecają tylko jaskrawe i krzykliwe myśli, ale który obskurantyzmu nienawidzi we wszystkich sferach i zwalcza go wszystkimi rodzajami broni, jakimi rozporządza. Roniker nigdy nie będzie autorem popularnym, gdyż jest zanadto problematykiem i rewolucyonistą (choć uperfumowanym), nigdy może nie uzyska akademickiego stopnia z ramienia krytyki i tytułu cenionego, głębokiego dramaturga, gdyż za wiele kokietuje galeryę, oraz flagelantów i fanatyków modernizmu. Smutne to, że taki kolorysta w dramacie tak mało jest luministą, tak mało widzi słońca w duszy ludzkiej, tak mało patrzy w serca; śmieszne to, że wobec tych fresków, malowanych smołą i sadzą, że wobec tej galeryi typów, gdzie obok histeryczki stoi kryminalista, a przy erotomanie kobieta poliandryczna, musi się mimowoli krzyknąć wraz z areopagiem nestorów krytyki kuryerkowej: *Pas de tout! Pas de choses!* Słońca! Dość tych pohukań sowich! — jak mówił Ola Hansson do

Ibsena. Dość tej brawury naturalistycznej, która dawno już przebrzmiała w Europie, dość tego spiętrzonego pesymizmu, którym się dyskredytuje prawdziwy pesymizm, płynący z życia niepowstrzymaną falą, pesymizm Garborga i Strindberga, Czechowa i Żeromskiego! Społeczeństwu, dokształcającemu się, bardzo są potrzebni autorowie problematycy, analitycy, nawet pesymiści, ale, mając atuty talentu Ronikera, zagrywać nieszczęśliwemu społeczeństwu tylko czarnemi kartami, wyrwanemi ze skandalów dnia bieżącego, to lekkomyślnie i niepotrzebnie.

W najciemniejszych barwach zaznaczają się też w literaturze i repertoarze teatrów dramaty St. Przybyszewskiego. I w tym dziale twórczości poetyckiej natchnienie Przybyszewskiego idzie od północy, bo to uczeń wzorowy A. Strindberga, który mistrza swego przewyższył w introspekcyi psychologicznej o całe piekła natury ludzkiej, trzymając się prawie dosłownie zasad techniki autora «Panny Julii». Ale fatalistyczne dramaty: «Dla szczęścia», «Złote runo», «Goście», mimo braku akcyi zewnętrznych wydarzeń i kolizyi, mają olbrzymią siłę artystycznego wypowiedzenia się, są potężnym wybuchem utajonych sił twórczych.

Zapolska, K. Sterling, Żyżkowski, Brunner (Jan Sten), Żegota Krzywdzic, Konczyński — to ostatnie gwiazdki, obracające się lub odrywające ze sfery półświateł, nastrojów, charakterów i problemów zachodzącego słońca północy.

Zapolska, bezsprzecznie najtęższa siła naturalistycznego pisarstwa u nas, jest też w posiadaniu wszystkich zagadek i tajemnic gustu i smaku tea-

tralnego publiczności szerokiej — tej najszerszej. Przyswoiła sobie technikę bulwarową, tak, jak nikt u nas, jest naturą refleksyjną i po kobiecemu poważnie myśli o sprawach społecznych, jak mało autorów u nas, a że więcej, niż inni, odczuła ducha czasów i świty nieznanej przyszłości, więc jej jedynie trzeba zawdzięczać w dobrym stylu skonstruowane melodramaty, pouczające i zrozumiałe wszystkim i wobec groźnej, coraz rosnącej apatyi nacyonalnej bardzo potrzebne nawet wtedy, jeżeli są tak chybione i płytkie w opracowaniu psychologicznem, jak «Jan z Czarnolasu». Pracowita i płodna autorka «Kaśki Karyatydy» dała jednakże jednę rzecz, wybijającą się ponad poziom wszystkich dzieł, rzecz doskonałą, zamkniętą i śmiałą, bez tezy, bez tendencyi, bez efektów, jaskrawości, kompromisów teatralnych, sztukę psychologiczną z zagadnień magicznego trójkąta męża, żony i tego trzeciego: «Żabusię». W tej historyi o bardzo głupim mężu i bardzo naiwnie zdradzającej go żonie jest wiele ibsenowskich motywów, wiele psychopatycznej teoryi o *moral insanity*, wiele praktyki życiowej, a i coś nawet z wyuzdania płciowego Marcela Prévosta. Nadto i Becque'a «Paryżanka» z warszawską «Żabusią» zaprzyjaźniłyby się bardzo prędko, gdyż są to mężateczki, które małżeński trójkąt łatwo zmieniają na czworobok, a ten na wielobok, nie przestając przytem bardzo kochać i swego męża i dziatek i separatek i teściowej i teścia i wiosny i słońca i sukni — słowem tego, co Bozia dała żabom, muszkom, myszkom, gołąbkom. Zapolska specyficzny ten gatunek kobiety współczesnej nakreśliła z wielką siłą i pla-

styką i dała osobnik, genialnie wyrwany z życia, jak ibsenowska «Pani z morza», tylko że Elida Wrangel ubiera swą tęsknotę za wolnością i senzacyami życiowemi w symboliczną szatę morza i filozofuje, odchodząc w świat z «czarnym panem z morza» (skąd słusznie nazwana «Frau von Mehreren»), a warszawska Maniuta «jasnowłosego pana z ogrodu saskiego» wprowadza do domu i właśnie nad sobą i swoim postępkiem nie filozofuje, — tem się więc różnią. W ostatnich czasach produkcya popularnej autorki stała się cokolwiek przesadną, a co gorsza znać na niej wybitne wpływy dramaturgów chyba londyńskich lub amerykańskich, dostawców widowisk dla teatrów: *Globe* i *Alhambra*. Jest to w każdym razie objaw osłabnięcia sił talentu i lekceważenia kultury artystycznej publiczności, jeżeli się pracuje najjaskrawszymi efektami dla wywołania najtrywialniejszej senzacyi, choćby dla najmoralniejszych celów poprawy społecznej(?).

Żegota Krzywdzic umarł w dziennikarzu M. Chamskim-Dzikowskim, próby dramatyczne p. Sterlinga, Żyżkowskiego, Brunnera okazały się bardzo nieszczerą nieudolnością, a równocześnie aroganckiem pozowaniem na secęsyę dramatyczną, z młodych zaś społecznych dramaturgów wybił się tylko jeden, jakby parskający siłą, zdrowiem i tężyzną, poważny psycholog, Konczyński, który od męskich prób dramatycznych, nieznanych, bo grywanych na prowincyi, przeszedł do świetnego dramatu sfer, indywidualności, światopoglądów i dał rzecz skończoną: «Otchłań».

O ile jednak trudno współczesnym młodym dramaturgom europejskim przejść obok geniuszu Ibsena,

nie nauczywszy się lub nie podpatrzywszy czegoś z jego dzieł, o tyle wpływ ten ibsenizmu, zresztą pożądany, rozmieniony na drobne liczmany sudermanizmu i podany z trzeciej ręki przez K. Zalewskiego, A. Konara, M. Szukiewicza, wydaje już kwiaty ordynarne, nieszczere, więdnące po pierwszem widowisku. M. Szukiewicza «Ułuda», rzecz na pierwszy rzut oka krytycznego młoda i z talentem pisana, przy poważniejszych oględzinach okazuje się wzorowym przedmiotem sekcyjnym do badań nad t. zw. sudermanizmem, chorobą antypatyczną, a dość częstą. Składa się na nią: kompromis autora ze sobą, a potem z «solidną publiką», teza dramatyczna płytka, jak gust, ideały i ambicye autora czy publiki, realizm w meblach i frazeologii dyalogów, ostatnia starokakawalerska lubieżność, maskowana, skrywana, ale fosforyzująca; gdy sztuka ma przytem «role», na których «stanie», to i autor zadowolony i publiczność. Takie zalety w całej pełni ma właśnie «Ułuda» M. Szukiewicza, autora symbolicznych poematów scenicznych: «Śnieżników» i «Kwiatu pleśni». I tu stoimy przed naszem, swojskiem zjawiskiem literackiem, niestety, ujemnem i przykrem. Jak się to dzieje, za jakiegoś złośliwego Skierki sprawą, że poeta tej miary, co Felicyan (Faleński), Cellini drobnych form poetycznych, pisze farsy: «Krzyżyk na drogę», «Pogłoskę w Ryczywole», «Tam i z powrotem», a inny poeta bardzo szczery, autor «Anny Firlejównej» i «Almanzora«, poważnych dramatów historycznych, K. Gliński, wyrabia takie farsy, jak: «Na wakacyach», «Szaławiłę», «Hop! Hop»? Mówi Flaubert bardzo bez-

względnie: *Si l'artiste n'a pas de rentes, il doit crever du faim.* Zdanie to obok dantejskiego *„Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!"* powinno być chyba złotemi głoskami wybite nad bramą do grodu sławy polskich dramaturgów i powieściopisarzy. Wobec faktu, że nie można tego kłaść na karb braku godności pisarskiej, czyteż na karb braku poważnego przeświadczenia o misyi duchów przewodnich narodu, trzeba objaw ten uważać za fenomen złośliwy, za figiel Muzy. Ale też wobec «Pogłoski w Ryczywole» F. Faleńskiego i «Hop! hop!» Glińskiego trudno się dziwić potem M. Szukiewiczowi, że swoją jaźń literacką rozszczepia na dwie tak sprzeczne części składowe, jak kompromisowy realizm dla małomieszczaństwa, oraz zawrotny, sonambuliczny, ekstatyczno-panteistyczny, niezdecydowany a przepastnie ciemny mistycyzm dla dekadencyi galicyjskiej. Jak Roniker to Ibsenowi, to Zalewskiemu pali świeczkę, tak M. Szukiewicz jest sudermanistą od dnia powszedniego, a mistykiem w prostej linii od Maeterlincka dla odświętnych smaków i upodobań. I to jest Scylla i Charybda tego talentu, te porywają go naprzemian i nie pozwalają z tym zasobem talentu, jaki bezsprzecznie ma ten subtelny poeta, rozwijać się, mężnieć i być szczerym wobec siebie, publiczności i sztuki. Jeżeli sudermanizm miałby być Scyllą dla autorów młodych, to Charybdą nazwałbym Życie, ale nie to rwące, wypalające łzy, do rozpaczy wiodące, nie to wartkie, huczne, barwne życie spółczesne, którego każda fala w umysł poety rzuca tyle zagadnień, myśli, problemów, niepokojów, tajemnic, ale to małe, zamknięte na świat, pełne dusz-

nych omamień, otumanień haszyszowych, górnych i pusznych okłamywań «Życie» krakowskie, okopy św. Trójcy dla potentata stylu i poezyi Przybyszewskiego, dla kilku talentów górnych i dumnych (jak J. Żuławskiego, Kleczyńskiego, Stefanyka, St. Pieńkowskiego, Kasprowicza, Micińskiego, Brzozowskich) lecz także niestety, mrowia beznadziejnie naśladujących demokratów sztuki, nie mających z poezyą symboliczną nic wspólnego, chyba dźwięk eskamotowanych tonów, przepych podpatrzonych barw i niezrozumiałość niezrozumiałych czy nierozumnych idei.

Jak upajająco i trująco działają abstrakcyjne tajemnice mistycyzmu, metafizyki, t. j. kierunku ducha dla głębokich duchowo, na ludzi prostszych, bardziej pospolitych i więcej ku słońcu zwróconych, jak osłabia i otumania poezya symboliczna, t. j. sztuka wyrafinowanych artystycznie, talenty silne, związane swą istnością z życiem, realne, chociażby niezwykle poetyczne, talenty, więcej zwrócone ku słońcu, tego już dowiedli w dramacie naszym K. Tetmajer i L. Rydel. Tetmajerowi nie dopisała fantazya w przefantastycznej fantazyi maeterlinckowskiej «Sfinksie», w której wszystko, co mistycznie malownicze, groźne, efektowne, złożyło się na tem silniejszy kontrast z brakiem szczerości, ciągłości i górnej wytworności mistycznego nastroju, z ekscentryczną banalnością figur. Wprawdzie w «Wizyi okrętu», fantazyi o pogłębionych motywach fatalistycznych, wytwornieje i subtelnieje sposób naśladownictwa Maeterlincka, jednak i tu nie słychać ani jednego osobistego akordu symbolicznego, wysnutego z własnych bogactw językowego

obrazowania, z głębin duszy wysłuchanego. Ale Tetmajer pozbywa się bez śladu reminiscencyi Maeterlincka i niespodzianie daje «Zawiszę Czarnego», świetną próbę dramatu historycznego, przeprowadzoną szkicowo i prędko, lecz z takim rozmachem poetycznym, z taką pełnią sił scenicznej techniki, że te wzbudzają wielkie nadzieje na przyszłość co do dramaturga Tetmajera. Jeżeli bowiem szkic dramatyczny «Zawisza Czarny» mógł już tak silnie działać, to cóż dopiero dramat skończony, opracowany, z głębiej przeprowadzoną ideą historyczną, a pozbawiony tańców! L. Rydel dla swej kosmicznej, symbolicznej fantazyi «Dies irae» sięgnął głęboko po akcesorya mistyczne aż do Flaubertowego «Kuszenia świętego Antoniego», w «Matce» pokusił się o stworzenie realnego dramatu z nastrojem, wiernie znów skopiowanym z «Intruza» i «Wnętrza» Maeterlincka, by wreszcie, «oceniwszy swe siły i odnalazłszy siebie», dać prawdziwe arcydzieło psychologicznego dramatu, drobnostkę, ale perłę: «Z dobrego serca», potem zaś dzieło dekoracyjne współczesnej twórczości dramatycznej, jak wszystkie dzieła dekoracyjne (a więc dostępne tłumom) — konwencyonalne w założeniu, epigoniczne, nawiązujące stargane nici z przeszłością, z tradycyą, z wzorami historyi literatury ojczystej, pełne reminiscencyi i zdrowego smaku artystycznego, a jak wszystkie «Zaczarowane koła» — błędne. Rydel otrząsł się, coprawda, ze wszystkich naleciałości współczesnej literatury zagranicznej, ale przytem stracił też wielki nabytek bojów ostatnich dziesiątek lat — wyniosłą miarę dla myśli artystycznej. Braku męskiej, górnej i chmurnej idei poetycz-

nej, godnej współczesnego umysłu, idei, która zawsze jest i będzie szpikiem pacierzowym piękna, braku świetlanej, potężnej i oryginalnej wyobraźni, która zawsze będzie «skrzydłem archanioła», nie zastąpią ani bižuterye tryoletów, ani sentymenty pastusze, ani meiningeńskie dekoracye, ani sympatyczne szatany szlacheckie i chłopskie, Boruta i Kusy. «Zaczarowane koło», dzieło wielkiego mozołu i opracowania poetycznego, ma rzadką i dziwną równowagę pierwiastków dramatycznego i lirycznego, stawia swego twórcę w rzędzie pierwszych wirtuozów i mistrzów języka, jest kopalnią motywów malarskich, szczegółów ludo znawczych, jest prawdziwą lukulusową ucztą dla muzycznego ucha. Powiedziałbym jest to okręt, przepelniony bogactwami i skarbami treści, języka, formy poetycznej, który po przydługiej jeździe wreszcie osiada na mieliźnie, na piaskach... myśli. Konwencyonalność węzłów intrygowych, banalność konfliktów psychologicznych, szablonowość postaci Wojewody, Jaśka, Boruty, ciążą tak silnie na całym dramacie, że nawa jego osiada na mieliźnie, z której jej już nic wyciągnąć nie zdoła, ani nawet górnolotny frazes o spadku po Słowackim, ani drugi frazes o upragnionem dziele wielkiej sztuki dramatycznej polskiego... Hauptmanna. Rzeczywiście bowiem w «Zaczarowanem kole» za wiele było słychać dźwięków «Dzwonu zatopionego» w zestawieniu kilku światów szlacheckiego, chłopskiego i świata bajek leśnych, dalej we wdrażaniu zderzeń psychologicznych n. p. młynarki i parobka, dalej wojewodzianki i Maciusia-muzykanta, za mało było rozmachu szekspirowskiego, silnych

i choćby jaskrawych barw «Balladyny» i «Lilli Wenedy». Toteż «Zaczarowane koło» jest raczej stylizowanem dziełem poetycznem romantyzmu, niż stylowem, więcej też daje reminiscencyi z techniki dramatycznej z przeszłości, niżby miało wskazywać szlaki dramatu na przyszłość. Interesujące, piękne i potrzebne to dzieło jest jakby epilogiem romantyzmu w dramacie naszym, romantyzmu szekspirowskiego, który rozkwitł na fantazyi ludu, ale jest zarazem literackiem *requiem*, śpiewanem wszystkim postaciom, które, niegdyś młode, świeże i barwne, dziś już zbladły, zszarzały, podstarzały i rażą konwencyonalnością. Konwencyonalnym bowiem w całem tego słowa antypatycznem znaczeniu jest i Maciuś ze swoją fujarką wierzbową, cudowne dziecko mazowieckie, symbol żywiołowej poezyi prostej, szczerej, nieuświadomionej... a nudnej, nieuznany przez świat pieśniarz z lnianym włosem, słowiańskiem niedołęstwem i repertoarem muzycznym tęsknych, tęsknych a słodkich, słodkich prześpiewań. «Zaczarowane koło» stoi w takim stosunku do «Dzwonu zatopionego», jak poeta Maciuś do poety mistrza Henryka; ale, o ile mistrz Henryk wyobraża potężnie i głęboko wdzierającego się na niedostępne wyżyny geniusza, duszę tęskniącą, niepohamowaną i pierwotną, umysł wielki i skrzydlaty germańskiego Prometeusa, boga Lokiego, walczącego z karlim narodem Azów o święty ogień dla ludzkości, — o tyle Maciuś mimo namaszczenia przez kilku krytyków nie będzie wcale symbolem słowiańskiej twórczości artystycznej, ani pratypem polskiego pieśniarza, ani też nie wyobraża jednostki ze stygmatem geniuszu

w naszych warunkach narodowych, gdyż reprezentują to inni, jak: Konrad-Gustaw, Kordyan, *last not least* nawet Orcio, nawet... Płoszowski. Maciuś to dziecię płaczliwego sentymentalizmu i małej fantazyi ludu z nizin, jedna z figur folkloru, ale przenigdy typ rasy lub symbol duchowej energii naszego ludu. Geniusz bez teki w płótniance i z fujarką, nawet cudnie śpiewną, nie może być najwyższem skupieniem sił niezmożonych, choć drzemiących, ludu. Ani więc Maciuś symbolem, ani typem, ani ideałem, ani *cor cordium* ludu polskiego, ani w jego postaci nie schwytał, ni zamknął Rydel duszy ludu. «Zaczarowane koło» zaś nie rości sobie pretensyi do tytułu tragedyi artysty (jakby można wywnioskować z niektórych intencyi autora i tendencyi niektórych krytyków), gdyż generalną ideą autora — a achilesową piętą utworu — było namalowanie wielkiego obrazu obyczajowego z XVII. wieku, baśni romantycznej z magnatem, szlachcicem, chłopem i biesem, akcesoryami z romantyzmu i z rokoka, i oprawienie obrazu w kosztowne ramy przepięknego rymowanego słowa. Ponad indywidualne siły twórcze *nemo obligatur*. Rydel to poeta, który przejść musi jeszcze jednę kwarantanę artystyczną, to jest samotność, rodzicielkę myśli filozoficznej, i jeden kryzys indywidualny, t. j. zrzucenie niewoli przestarzałych i obcych czasem postulatów estetycznych, wymagających deptania szlakiem starych myśli i starych form, ponieważ szlaki te wskazali nam wielcy poprzednicy. Następca Słowackiego zawsze będzie tylko Słowackiego naśladowcą, naśladowcą-epigonem, a do epigonów należy tylko przeszłość.

Jak na Tetmajera, Rydla, Szukiewicza, Maeterlinck wywarł wpływ wielki, ale organicznie niepokrewny i przelotny, tak na najmłodszego dramaturga, J. A. Kisielewskiego, sataniczny monochord Przybyszewskiego podziałał oślepiająco, głusząco i oby przelotnie! Dziwny to objaw u nas, że młodzi adepci pióra zdają się iść ku przyszłości, jak konie dorożkarskie. Ich młode Pegazy zdają się mieć klapy przy oczach i biegną albo ubitym gościńcem najcodzienniejszej, wczorajszej, banalnej prozy, albo wierzgnąwszy fatalnie skręcają w bok na łąki symbolizmu. Czyż są tak mało inteligentni, żeby nie wiedzieli o tem, iż można być bardzo współczesnym, mieć w umyśle syntezę dnia dzisiejszego, wróżyć jutrzenki jutra i być młodym w ideałach, pragnieniach, wiarach i celach, nowym w formie ich wypowiadania, nie będąc koniecznie zakapturzonym Teofilem Bombastem Paracelsusem ani żonglerem absolutu? Czyż ich talent ma tak słabe, gliniane nogi? Czyż są ślepi na piękno i potrzebują przewodników, czyteż pod królewskim gronostajem władców i mocarzy chcą się prześliznąć do sławy grodu? Kisielewski napisał dotychczas trzy dramaty: «W sieci», «Karykatury» i «Sonatę cierpienia», rzecz świetną, rzecz średnią i rzecz marną. Jest to ewolucya talentu *in minus*. «Sonata cierpienia», skrofuliczne dziecię jego ducha, inscenizowany szkic powieściowy, wymuszony, nieszczery, przykry w swej hałaśliwej, egzotycznej pozie, przykre wywoływa refleksye. Dlaczego realista z temperamentu, ale to realista *par excellence* z krwi i kości, urodzony satyryk, obserwator życia, tak drobiazgowy i przesadnie skru-

pulatny, że zdaje się czasem, jakby był genialnym agentem policyi nad duszą drobnomieszczańską, szpiegiem myśli filisterskiej, fotografem uczuć powszednich i prozaicznych, duchem niepochwytnym, unoszącym się w atmosferze jadalnych i dziecinnych pokoi urzędniczej inteligencyi, — dlaczego ten jedyny w swej ironicznej, dickensowskiej manierze genialny odtwórca szarego środowiska, młody dramaturg, wpatrzony hipnotycznie w życie codzienne, monotonne, płaskie, płytkie i brzydkie, kopiujący to życie prawie mechanicznie, sam nagle wchodzi na scenę z bandą młodych aspirantów sztuki dla sztuki, z ową operetkową kolonią krakowskich «dzieci szatana», tak zjadliwie i złośliwie przerzuconą od stolików kawiarnianych na deski teatralne i ustami satanisty z panoramy jakiegoś «Hanswursta» mistycyzmu, doktora Leliwy («Sonata cierpienia»), szerzy propagandę haszyszu, opium i dżynu, żółtego dżynu? Kisielewski nie ma humoru i *vis comicae* w swym talencie, ale miał *vim maiorem*, bo zgryźliwość i szyderstwo, a więc bardzo nowoczesną broń w zwalczaniu snobizmu, filisterstwa, apatyi parafiańskiej i łokciowych widnokręgów. Dlatego i w dramacie «W sieci» i w «Karykaturach» miał broń, miał *personnage* do chłostania i choć sam przybierał pozę i maskę Sfinksa, czuć tu było, że autor drwi z modernizmu, z modernistów, z indywidualizmu i nadludzi, z dekadencyi i jej apostolątek wobec tego faktu, że znał to wszystko tylko w karykaturalnej miniaturze *de petite paroisse*. Dlatego Jerzy-Jura ze sztuki «W sieci» ma tyle niezrównanego komizmu w swej ewolucyi z dekadenta na Europejczyka, dla-

tego tak cyrkowo wyglądają młodociane klowny literatury (w V. akcie), dlatego tak obrzydliwie głupiem jest to wszystko, o czem paplą papugi o żółtych dzióbkach a zielonych główkach z dziedziny sztuki i literatury (w «Karykaturach»). Wstępującego w życie młodego poetę uderzył przedewszystkiem kontrast i dysharmonia wielkich idej i myśli a karlich ludzi, uderzyło wszystko to, co ząbkujący nadczłowiek ma z... małpy. Że jednak był poetą, a nie farsistą, więc na tle groteskowego życia i karykatur z Abdery i bardzo głupich, biednych zjadaczy chleba, na tle małostek, drobnostek i śmiesznostek dostrzegł tragizmu u jednostki wyjątkowej, szlachetnej, egzaltowanej, dostrzegł egzystencyi smutnych, walczących, ginących i z szarzyzny życia wydobył złote bryły charakterów Julii («W sieci») i Relskiego («Karykatury»). W opracowaniu tych dwu postaci, spokrewnionych duchowo z całą galeryą jednostek im podobnych z literatury współczesnej wszecheuropejskiej okazał się Kisielewski greckim plastykiem; te dwie postaci wołają wielkim głosem o rzeźbiarza, którýby ich dusze zaklął w marmur, a w skurczu tragicznym ich twarzy wyraził bezbrzeżną gorycz, zniechęcenie cierpkie i rozpacz, to znaczy wszystko, co zdobywa wyższa natura w zetknięciu ze środowiskiem niższem. Te dwa dramaty można uważać i za naturalistyczne dokumenty, ale trzeba oceniać, jako dwie «epopeje psychologiczne», do których nadałby się w zupełności tytuł: «Żywot i przypadki duszy, serca i umysłu młodzieńca (lub dziewczęcia), spadającego ciągle z obłoków, żądnego niepotrzebnie prawdy, słońca i wolności,

zwanego przez pp. krytyków wczoraj romantykiem, dziś dekadentem, jutro nadczłowiekiem, a przez rozsądnych zwanego krótko — głupcem (albo poetą)». Są sceny w obu dramatach, dopraszające się karykaturzysty, któryby je na wieczną rzeczy pamiątkę zailustrował, są inne ważniejsze, targające sercem... młodem, są inne tak słabe i niezdarne, jak niektóre sceny w dramatach Hauptmanna, Rovetty, d'Annunzia. Wiązanką takich niezdarnych scen jest właśnie «Sonata cierpienia». Opuścił w niej młody autor znane mu do szpiku kości rodzinne środowisko przedwcześnie, utracił grunt bezpośredniego spostrzegania pod nogami, wzgardził satyrą na tych, których rozumiał, bo odczuwał z nimi, i dramat jego z ekscentrycznego świata śpiewaczek, obłąkańców, teozofek, satanistów, z całą swą fatalistyczną atmosferą a jasełkową techniką nie daje już ani pokłosia obserwacyi, ani satyrycznej rozkoszy, ani też znowu nie drażni wyjątkowych apetytów artystycznych czarną analizą, psychologią nagiej duszy. Jest on raczej mozaikowym zlepkiem niestrawionych frazesów z kuchni symbolicznej, pretensyonalnym amalgamatem nonsensów, napuszonych i źle stopionych, które Przybyszewski byłby może tak stopił, że w przepychu królewskiego stylu, w prawdzie jednostronnej, ale jednostronnie genialnej charakterystyki natur, wyjątkowych i dostępnych do stwarzania tylko genialnym, byłaby ta «Sonata cierpienia», pełna artystycznych dysonansów, w kompozycyi autora «Nad morzem» beethowenowskiem arcydziełem, krzykiem tęsknicy, smutku, cierpienia i rozpaczy. Krytyka, tasama, która pchnęła Kisielewskiego

na ślizgawicę obcych mu tematów, zagadnień i charakterów, którą nudziło już środowisko dramatyczne poprzednich dramatów i która ma na sumieniu tę krzywiznę w rozwoju jego talentu, ta krytyka potępiła, rzecz oczywista, «Sonatę cierpienia»; surmy i fanfary powitały wschodzącą gwiazdę, hejnały i tusze żegnały schodzące z afisza dramaty, radościom i interwiewom nie było końca. Nikt nie przyszedł do skromnego wniosku, łatwego choćby dla przewlekłej akcyi, fatalnej budowy dramatów, epicznej kompozycyi, drobnostkowej charakterystyki, że to urodzony nowelista czy może nawet powieściopisarz zjadliwy, narator życia mrowia bezmózgiego ubogiej inteligencyi, Krezus w obserwacyi, rewolucyonista w państwie idei, ale przenigdy rewolucyonista formy dramatycznej. Nieumiejętność początkującego wzięto za modernizm «des kommenden Mannes», przesadę w obserwacyi drobiazgowej za nową metodę, ostatni wyraz psychologii. Słodycze i łakocie, któremi zasypała krytyka debiutującego w dramacie młodego Balzaca dramatu polskiego popsuły mu żołądek. Ale nad przyszłością jego talentu nie załamujmy rąk! Za silny był i za szczery, niespodziewany i samorodny, aby jeszcze długo trwał w odurzającym półśnie po haszyszach krytyków i... dekadentów, szukających na gwałt i dla dramatu... Przybyszewskiego. Poezya wymaga kłamstw, urojeń i marzeń, teatr — dramatu, a dramat wymaga faktów i prawd, choćby faktów z bajek, ale prawd fantastycznych; ani orgie kosmiczne, ani tortury erotyczne dwojga istot, ani Gehena płciowa monomana, choćby geniusza, nie znoszą płótna dekoracyi i desek

sceny. Jest to taki pewnik estetyczny, twardy i obojętny na kierunki i prądy literackie, jak to, że dwa a dwa, choć dla geniusza w przystępie dobrego humoru zdają się być milionem, w sumie dają — cztery.

Słabsi na duchu ocknęli się już z upajających snów na posłaniu z asfodeli stylowych. Największe pająki w Europie z jaskiń wychodzą ku słońcu. We Francyi poeci życia, *Occitains*, Felibry, szkoła z Tuluzy, w Niemczech poeci prowincyi i ziemi rodzinnej stają w pierwszych szeregach ruchu literackiego, Ibsen zakończył pieśnią łabędzią, *miserere'*m fatalizmu a peanem bakchicznym na cześć życia, Tołstoj niestrudzony głosi dalszą ewangelię słowiańską, d'Annunzio odrodzenie piękna średniowiecznego, Maeterlinck napisał złotą księgę biednych o potężniejącej wciąż mądrości człowieka, a faktycznej bezsilności odwiecznego Przeznaczenia... zdaje się, że *lux in tenebris lucet.*

We wszystkich literaturach równolegle z ruchem odśrodkowym, z degradowaniem wielkich miast jako ognisk twórczości, a przenoszeniem tych ognisk na prowincye, rośnie i potężnieje pokrewny ruch wzmagania uczuć nacyonalnych, a co zatem idzie — tęsknota za dramatem bohaterskim, historycznym. Rostand, Strindberg, Yeats w Anglii, d'Annunzio, garść symbolistów w dramacie niemieckim: Hoffmannthal, Fuchs, Scholz, Gumppenberg — to ci pierwsi, którzy oddychają przeszłością swych narodów i dają tej przeszłości obrazy o nowym kolorycie, nowem światłocieniu.

Miałżeby właśnie dramat polski przed świtem nowych dni grząść w konwencyonaliźmie optymistycznym czy pesymistycznym, wogóle w zastoju?

MIRIAM.

Ilekroć czytam lub słyszę gdziekolwiek ten legendarny i cenny w naszej literaturze teraźniejszej, a jeszcze więcej przyszłej, pseudonim wytwornego poety, mistrza słowa i znakomitego tłumacza piękności obcych, ilekroć wytwarzam sobie syntezę jego indywidualności i twórczości, a potem rozglądnę się po świecie ludzi i książek, pism i idej, rozglądnę po rynku literackim i jego *flaneur*'ach, faworytach i popularnych osobistościach: tylekroć przywodzi mi pamięć przed oczy ułomek z prawdziwych pamiętników Imci pana Augusta Beniowskiego, w którym awanturniczy pułkownik konfederacki opowiada swój i swych towarzyszy pobyt w klasztorze tybeckim Dalajlamy nad jeziorem Bajkalskiem. Zauważył wtedy Imci pan August, że wszyscy «kanonicy i wikarzy bisurmańscy» czyli najwięksi dygnitarze kościoła buddhajskiego w szczerozłotych tyarach, a nawet małe dziecko, niesione w złotym domku ponad tłumem, które miało być jedynym autentycznym świętym Buddhą Awalokiteśwarą, cudownie przeobrażonym, — że wszystko to na jedno słowo, wymawiane półgłosem przez arcykapłana, padało plackiem na

ziemię i biło głowami o podłogę dziwacznej pagody sybirskiej. Toż samo czynili wszyscy poza obrębem świątyni i za murami klasztornymi, a za ich przykładem mrowia ludu na stokach górskich buddhajskiego klasztoru. Lud zgoła nie wiedział, coby to wielkie słowo miało oznaczać, ale był korny i nabożny. Imci pan Beniowski dodaje jednak z poczciwym szlacheckim skeptycyzmem, iż jemu się zdało, jako i owe kapłany i kanoniki bisurmańskie także same nie wiedziały, coby to słowo znaczyło, ale każdy bił łbem o podłogę, bo naśladował sąsiada, ten drugiego, tak szło tłumami i pokoleniami i dobrze im z tem było...

Takim mistycznym, hieratycznym szyboletem artystycznych i literackich sfer u nas był do niedawnych czasów, a może i został jeszcze dla imci pani publiki, zawsze jeszcze zaściankowo skeptycznej i poczciwie nieufnej, pseudonim Zenona Przesmyckiego. Współcześni profani uznają czasem ezoteryczne powagi, tj. umieją głową pokiwać, gdy o nich mowa, rękami wstrząsać kordyalnie ręce autorytetu, ustami wypowiedzieć kilka rzeczy głębokich a słodkich, ale sercem są zawsze przy interesach, dzieciach, troskach, rozkoszach domowych i powagach rzeczywistych, pozytywnych, namacalnych. Zresztą tyle mamy tych powag artystycznych u siebie, że, gdyby się chciało te sfery zadowolić, trzebaby chyba w mieszkaniach pobudować kapliczki, a we framugi salonów powstawiać biusty różnych znakomitości. Zresztą Bolesław Prus narzeka nad wybujałym fanatycznym kultem piękna... u nas, nad rozszalałą

pod tym względem Warszawą, zresztą już za wielu naszych malarzy ma jachty na morzu Śródziemnem, za wielu naszych dramaturgów pałace nad jeziorami na... księżycu!

W tych liniach i w tych warunkach zarysowywa się stosunek Miriama do szerokich rzesz inteligencyi czytającej, która, jak wiadomo, jest u nas samotną wyspą na oceanie inteligencyi, zjadającej chleb i marcypany dziennikarskie. Dla nas jednakże, toczących pod górę czasem prawdziwie syzyfowe głazy do budowy pysznej świątyni duchowego piękna swojskiego, — dla nas, błąkających się jeszcze po omacku w labiryncie pojęć, formuł, wierzeń, idej, prądów i fałszów, był pseudonim jego zawsze niejako hasłem, według którego poznawaliśmy wzajemnie nasze powinowactwa z wyboru, powinowactwa tęsknot i ideałów artystycznych.

Każda epoka kulturalna ma między swemi reprezentatywnemi postaciami obok duchów twórczych, dających z siebie nowe wartości, także indywidualności przewodnie, niejako prawodawcze, systematyzujące te nowe wartości, w których duch czasu objawia się z taką przenikliwą potęgą, tak bezwzględną, że potęga ta obezwładnia prawie siły twórcze wyjątkowego osobnika, a jeśli nie obezwładnia, to przynajmniej osłabia. Jedni wysnuwają ze swej wyobraźni i swej intuicyi złote pasma artystycznych myśli, inni pochwytują je i układają w misterną makatę darem krytycznej refleksyi i filozoficznej syntezy. Jedni tworzą bezpośrednio, z mocy nadprzyrodzonej, inni uginają się pod ciężarem re-

prezentacyi, zebrawszy i skupiwszy w sobie wszystkie znamienne promienie momentu kulturalnego, które w nich załamują się jak w pryzmacie, by potem odbić się widmem tęczowem na życiu społecznem.

Demon analogii każe mi ze sobą porównać trzech współczesnych przedstawicieli najwybredniejszego wysubtelnienia artystycznego. Paryżanin hr. Montesquieu-Fezensac wynajduje kroje kamizelek, wynalazł gardenię pachnącą, symfonie likierów holenderskich, poluje namiętnie na gołębie, pisze wycyzelowane sonety, jest pierwszym dandysem i daje się portretować ze swemi dziwactwami i Whistlerowi i Haysmansowi i I. Laveremu i pani Rachilde'owej, przytem pomaga w układaniu kodeksu dekadentyzmu i Ireneuszowi Ghilowi i Jakóbowi Plouvertowi i Mauclairowi, Gramontowi, France'owi — imię ich legion. Milionowy synek fabrykanta niemieckiego, pan Schüler, zaaranżował sobie styl życiowy z epoki upadłego i prawie bizantyńskiego Rzymu; również pisze bardzo delikatne utwory rytmiczne i, winną latoroślą utrefiony, czyta je całemu dworowi poetów, muzyków, malarzy, rzeźbiarzy; przytem jest inspiracyą estetyków, Pityą dla ukrytych we mgłach kadzideł wschodnich magów-poetów, ostatnią instancyą symbolistycznej krytyki. Hrabia Montesquieu-Fezensac dawno już przeholował w swej pozie archonta zblazowania i został interesującym snobem, pan Schüler był nim zawsze wraz ze swoim cezarycznym obłędem, o którym w Niemczech krąży mnóstwo anekdotek. Miriam nie wydaje swych poezyi ani na jedwabiu, ani na cesarskim papierze z Tokia, nie lubi sztucznych bla-

szanych ryb w sztucznej wodzie, nie deklamuje swych prześlicznych rond, umaiwszy sokratesowską skroń wawrzynem czy mirtem, ale wydoskonaliwszy swój szósty zmysł estetycznego odczuwania do najwyższej skali, przemyślawszy wszystkie wszystkich krajów epoki piękna, przeżywszy w muzeach i galeryach wszystko, co było do przeżycia, przejrzawszy wszystkie książki i pergaminy, rzucające jakie takie światło na zagadkę twórczości pięknej, osamotnił się, skupił, pogłębił i nie rozpoczął wegetacyi buddhajskiego mędrca, który, pochylony nad kwiatem lotosu, zapada w bezbrzeżny kwietyzm, lecz owszem porwał się i wbrew słowiańskim «bezdogmatowym» tradycyom, rozpoczyna «chimeryczny» turniej ze złym smakiem, codzienną produkcyą gazeciarską, z amerykanizmem tendencyi, z konwencyonalną poezyą, z hegemonią najmarniejszego snobizmu.

Wybrane jednostki o tak rozlewnem i pogłębionem wysubtelnieniu produkcyi własnej i postulatów co do innych produkcyi w narodach możnych, zapadają zwykle w nirwanę, zaczynają błąkać się w teozoficznych parabolach i spekulacyach, specyalizują się w medyumizmie lub stają się arcypopularnymi i arcynudnymi bagażami ducha czasu, monstrualnymi dekadentami, straszącymi po nocach śpiące filistry w kąpielach francuskich i niemieckich przepastną głębią erudycyi, rozpaczliwą litanią belgijsko-szwedzkich nazwisk i dziwną tragedyą splinowatego istnienia.

Dlatego tak charakterystycznem jest zjawisko literackie Miriama erudyta-estety, który nie zamyka

się w wygodnej wieży z kości słoniowej, by jak brodaci alchemicy używać nauk teraźniejszych i przeszłych piękności do zbadania tajemnic przyszłości, nie wchodzi w magiczne koła europejskich bibliomanów, bibliofilów, bibelotierów, owych patologicznych zbieraczy starych tabakierek czy zegarów «Louis XV.», nie należy do wielbicieli majaczeń mistycznych szalonego szewca Boehmego czy arkanów hermetycznego szalbierstwa Swedenborga, ale wchodzi w społeczeństwo z opowieściami o skarbcach piękna narodów zachodnich, całą swą siłę wielkiej inteligencyi w europejskim stylu ofiarowywa wybrańszym umysłom do walki z naszym — o! jakże jeszcze bardzo potężnym — Ahrymanem, bożkiem ciemnoty i oporu. Andrzej Spereli d'Annunzia nie znalazłby już sił do walki na polu bitwy w obronie Włoch, a Miriam pisze trzytomowe dzieło o Hoene-Wrońskim, filozofie, którego 60 tomów sprzedawano w halach paryskich na obwijanie masła, a którego uczniowie (Elifas Levi i Ludwik Lucas) stają się obecnie przez swoje prace, wobec olbrzymiego wzrostu nauk okultystycznych, złotą żyłą filozofów mistyki. W Miriamie wszystkie prądy duchowe ostatnich momentów kulturalnych doszły do konsekwencyi, konkluzyi, syntezy, ułożyły się do cichego spoczynku; dlatego jeśli przemawia, to za wielu, nie za siebie; nowym wartościom, którym inni utrwalili byt, tylko pieczęć przyszłości przybija, jest ostatnią instancyą estetycznych procesów, od której niema apelacyi, chyba tylko do przyszłego geniusza; jest i magistrem *elegantiarum* i archontem *artium* i człowiekiem czynu, który wyszedł na rozdroża,

by głosić pontyfikalnie i majestatycznie religię piękna w szarych, tak bardzo brzydkich czasach.

Dla młodego pokolenia artystów i literatów, których reporterya przezywa dekadentami, jakby wykwintny smak i pogarda ordynarności była identyczna ze zniewieściałą pozą, jest Miriam od pierwszych słów, które wypowiedział w artystycznej formie, *magnus par*, niewidzialnem, ale czujnem sumieniem estetycznem, wielkim inkwizytorem rutyny i rutynistów, barbarzyńców, schlebiających barbarzyństwu przeklętem: „*Tout comme chez nous... Evoë petite paroisse!*“ Ale ta publiczność wszechmożna, która nie czuje, że młoda literatura jest zawsze wyrzutem sumienia społeczeństwa, mało wie o tem, że i młode pokolenie ma swoje artystyczne, bardzo czułe sumienie... Miriama. Kiedy Mallarmé, muzyk słowa, poeta «Popołudnia Fauna», wydawał swojego czasu «Florilège», napisał ktoś dowcipny o nim: «Dotąd był sławnym p. Mallarmé, teraz chce być znanym». I Miriam dotąd był sławnym, może tylko jako esteta, a w każdym razie nowator; teraz chce, zebrawszy cały swój rynsztunek krytyczny, całe swe doświadczenie znawcy-smakosza, który wieloma językami włada i wieloma umie milczeć, dla którego niema nieznanych manifestacyi piękna, któremu żadnych arystarchów wyroki i sądy w rzeczach sztuki nie są obce, — teraz chce wbrew prototypom Petroniusów zebrać wzmożony hufiec czcicieli piękna, wyprowadzić ich ze świętego gaju na szerokie pola, wypisując na swym sztandarze «laurowy» wyraz: «Chimera».

Jako poeta, który tak piękną «Czarę młodości» wychylił do dna, jest Miriam (jak dotychczas) skupiony jeszcze i zamknięty w konturach typu poety-dżentlmena, których mistrzem Sully-Prudhomme, a których we Francyi wielu. Nawet z bardzo silnych akordów deterministycznej melancholii, nawet z rozpaczliwych apokaliptycznych gestów, z fatalistycznych refleksyi, z całego nastroju na nutę: *„Dies irae, dies illa“* nie można tu dosłyszeć głębokiego z duszy zgrzytu tyrteusowego, ni dojrzeć rozdartych szat Jeremiego. Czytelnikowi, który nie cierpi na nieuleczalną nieczułość wobec wrażeń estetycznych, poezye te dadzą wrażenie ogromnie wytworne, ale duszy mu nic nie wstrząśnie. Niema tytanicznego rozmachu Prometydy nawet w wierszu «Bez jutra»:

...Kto wie, co jutro z człowiekiem się stanie?
Dziś — jutro glob nasz pryśnie w złomki, głównie...
Prastare lądy, ras starych siedziby,
W otchłanne głębie z trzaskiem się zapadną,
Alboteż straszne piorunowe starcie
Z błędnym olbrzymem zetrze nas w kurzawę,
Lub słońce nagle zagaśnie jaskrawe,
Arktyczne ziemi gotując wymarcie:
Sto granic, kresów, śmierci, końców, zgonów,
Grozi ludzkości, co pyłkiem jest w bycie.
O najjaśniejszym wiosennym rozkwicie
Przyjść może straszny ten dzień życia plonów...

Za temi słowami słychać rytmiczny szmer kołowrotu refleksyi, nawijanych na ideę z dżentlmeńskim spokojem, a chciałoby się widzieć za niemi muskularne pięści groźnego męża-pieśniarza, wyciągnięte ku obłokom. Gdy się wysłucha wszystkich harmonii

i dysonansów, tonów i toników, które delikatną dłonią wydobył poeta ze swej misternie utoczonej lutni, to i za tą pieśnią «Bez jutra», za «Prometeusem», za «Zaklętymi rycerzami», a nawet za tem groźnem:

«...nie wierzą w najcięższem żywota rozbiciu,
Że kółkiem są tylko posłusznem w maszynie;
Nie wierzą, że prochem bezwolnym są w życiu,
Że idą, iść muszą, gdzie los na nich skinie;
Nie wierzą, że okrzyk bez śladu przeminie.
Szczęśliwi po trzykroć: inaczejby czaszki
W rozpaczy szalonej trzaskali o skały,
Nikt znieśćby nie zdołał złej losów igraszki
I tłumyby całe z rozkoszą konały...»

zawsze domyślać się można czegoś na podobieństwo nieznanych u nas tapet angielskich rysunku Ashbego, na których tle bardzo symbolicznie rozbrzmiewają podobne wiersze grozy wymyślonej, powolnej i bladej piór francuskich, angielskich i niemieckich poetów.

Pesymizm Miriama to także suchy, mózgowy, filozoficzny ból bytu Leconte'a de Lisle i wielu innych, ale nie odrętwienie w cierpieniu Leopardiego, Żeromskiego, nie najistotniejszy przejaw duszy. I oto nasuwa się pytanie, czy tę «Czarę młodości» z przed lat dziesięciu mógł wychylić również inny liryk, czy pragnących poezyi tym falernem częstowano i gdzieindziej? W głowie poety — mówi Słowacki — odbywają się rzeczy wedle odwiecznych praw boskich, wedle kunsztów dyabelskich — mówi Hebbel, a krytyka, idąca drogą analizy, przedewszystkiem psychologicznej, a potem estetycznej i socyologicznej, powiada: bardzo często wedle praw i przykazań,

które z ojców przechodzą na duchowych synów, duchowych wnuków. Miriam-krytyk dla Miriama-poety wsunął śmiałą dłonią, *pour epater les philoloques,* między przykazania nowego kodeksu piękna i ten dogmat, że Adam Asnyk nie jest wcale mniejszym poetą od Mickiewicza «czy» Słowackiego.

Pomijając efekt światoburczego zamachu stanu w państwie poezyi i kaprys elekcyjny, stajemy tu przed dyplomatycznym fragmentem poglądów «artysty literackiego», jak zresztą niedźwięcznie nazwał Miriam tych pisarzy, którzy nie przestali po wiośnie życia mieć duszy.

Młody wówczas poeta chciał widzieć w Asnyku wielkie ogniwo złotego ewolucyjnego łańcucha pieśniarzy polskich, poprzedzające następujące ogniwo: indywidualność własną, następnie chciał niedoścignione mistrzostwo formy, dochodzące do wirtuozostwa (i nic nadto) Asnyka, przeciwstawić wieszczej potędze niebiańskiego natchnienia królów-duchów: Mickiewicza czy Słowackiego, ba! może postawić «Sen grobów» obok «Anhellego» czy «Improwizacyi», a w sobie dać świadectwo prawdzie... romantyzmowi. Tymczasem «Sen grobów» jest i zostanie dziwnie piękną, potwornie chaotyczną halucynacyą z postrzępionych całunów myśli, tymczasem mistrzostwo formy prowadzi najwyżej na Parnas; Miriam zaś wywodzić się musi od tych, którzy nowe wartości artystyczne wnosili nie dla Polaków, ale dla całej Europy. Do dziwnie śmiesznych konkluzyi dochodzą pedantyczni niemieccy historycy literatury, szczególnie pomysłowi docenci, szukając i — o dziwo! — znajdując wiecznie

organiczno-ewolucyjne, historyczne związki i kombinacye między najnowszymi kierunkami, dziełami, indywidualnościami a stanem z przed 50, 100, 350 laty. Wymieniają Ben-Akibę i Taine'a w każdej prelekcyi, ciągną za włosy dowody na to, że wszystko ciągle powtarza się w wieków ciągu, i każdemu symboliście i estecie dostaje się w upominku rodowód nacyonalny. Oczywiście, Goethe w tych warunkach staje się ojcem milionów i cierpi w grobie za miliony. Tego samego ściśle nacyonalnego związku stara się dopatrywać i nasza krytyka jeszcze dzisiaj w zjawiskach literackich i przytacza, że Jakób zrodził Ezawa, Ezaw Jozuę, Jozua... Tymczasem Miriama indywidualność pierwsza, nie ma rodowodu, ani poromantycznego, ani wogóle polskiego. Dla patrzących z zaścianka wystrzeliła ta indywidualność, jak Feniks z popiołów, dla krytyka, przyzwyczajonego do szerokiej perspektywy, nie tajno, z jakim trudem i mozołem emancypowała się ona z osłonek najróżnorodniejszych prądów i najsprzeczniejszych idei kosmopolitycznych. Może i Adam Asnyk ma w nim ucznia w formie, to pewna, że na Miriama, dzwonnika nowej świątyni, herolda nowych piękności, zwiastuna odrodzenia czystej, w żadne jarzma nie wprzęganej sztuki, pierwszego interpretatora M. Maeterlincka, znawcę Prowansalów i tłumacza czeskich arcydzieł, brata duchowego *pauvre Lelian*'a, — na niego, jako reformatora, a u nas właściwie misyonarza sztuki, duchowo ani Adam Asnyk, ani M. Konopnicka, ani W. Gomulicki choćby jednym akordem, jednym motywem, obrazem, myślą, parabolą nie wpłynęli; koło tej trójcy

czasów pozytywnych błyszczało i błyszczy na firmamentach polskiego krasomówstwa małe mrowie gwiazd: Ordon, Miron-Michaud, Aksel, Bożydar, Wysocki, Włodzimierz Stebelski, Kazimierz Gliński, Adam M-ski. Ale pośród nich młody poeta długi czas stał sam, obcy, nieznany, powolną kontrabandą wnosił i otwierał nowe księgi w atmosferze peruk i fajek. Delikatnie, ale śmiało otwierał okno na Europę («Życie» warszawskie, «Świat»), aby nowe prądy ożywczą falą wpłynęły do Kapuy duchów, wyliczał nazwiska, które dla najznakomitszych znakomitości, zagrzebanych w genezie twórczości Sotera Rozbickiego, były nie pojęciem, ale czczym dźwiękiem, tłumaczył z obcych języków poezye, których piękno odczuwali nawet reporterzy, których metafizyczną myśl wydrwiwali nawet recenzenci dobrej woli. Neofobia nie jest u nas co prawda chorobą tak zakaźną, jak w Anglii; owszem, wszelkie modernizmy wiesza się w pamięci, ściska za rękę, sadza do stołu, ale prędko po nich wykadza mieszkanie swojską trociczką; dla wielu, wielu ideałem czasem pan Zagłoba albo pan Rey, który «z granic miłej ojczyzny nigdzie nie wyjechał», (ale, gdy w obecnych czasach postanowi dokąd pojechać, to do Caro-Monte-Carla, na «jasny brzeg» i na jasne bulwary paryskie).

Komfort hotelowy nazywają często podfilipskie sfery kulturą, a kulturę duchową, wysubtelnienie uczuciowości, rozszerzanie widnokręgów intelektualnych poza granice tradycyonalne: «nowinkami», «secesyą», «dekadentyzmem».

Brońże nas, Panie Boże, przed dekadentyzmami, jak je rozumieją na Zachodzie, bo już z dekadentyzmem charakteru naszego sami walczymy i zwyciężyć ślubujemy!

Krytyka warszawska, która, jak każda inna, stać była powinna na pograniczu sztuki i nauki, zeszła wobec Miriama na miedzę złośliwych harców, wodzonych w imię czysto osobistych haseł; inne powagi, które tkwią w scholastyce utylinarnych dążności, dla których literatura jest idealnem zabiciem czasu poza fachową pracą, narzędziem tendencyi, orężem w walkach stronnictw współczesnych, nauką, dokumentem, filozofią, rzemiosłem, wszystkiem, lecz nie sztuką, *ergo* powagi urzędowe, polemizowały z nim zacięcie.

Profesorowi Chmielowskiemu podobało się jeszcze dawniej nazwać całą współczesną poezyę... poezyą kanarków. Tak więc Miriam-«kanarek», w dodatku ćwierkający na wzór ptasząt z Belgii i Paryża, musiał być bardzo samotnym, miał przeciw sobie całą masę duchów, no i rzesze... «symplistów», na których «urągowiska» skarży się dumnie, po swojej stronie demona sztuki, ducha czasów, najwytworniejsze umysły Europy. Gdyby w nim, jako w poecie-twórcy, była większa pełnia pierwiastków twórczych, większa siła koncentracyi i potęga wybuchu, głębszy oddech, a w słowach krytyka bicze piorunów, to zwycięstwo wówczas już przestałoby być wątpliwem i pochyliło się w stronę tego, w którego «formie nowej nowy duch błyskał», rzeczywista głębia artystycznej uczoności i jasności krytycznego spojrzenia.

Wreszcie znużony sławnemi wojnami, do których stawali i najdziwaczniejsi w końcu Pigmeje, aby tylko przeciwstawić swoją «sympatyę u ogółu» odważnie jego przyrodzonemu znawstwu piękna i mozolnemu wykształceniu, znużony warszawskimi «trójśpiewami duchów smętnych... a prostaczych», strzepnął Miriam kurz z koturnów i znów powędrował do Europy, aby przekonać się, czy może rzeczywiście dziwactwa głosi, czy też tylko przygłuszyli go «zawsze oni». Ale już poeta rond zaczął też ściągać żagle na swym statku, na którym wyjechał z tysiącem masztów po złote runo, fantom sławy i uznania, już śpiewał:

...wygasłe wspomnienia,
Nadzieja, która wiecznie życie opromienia,
Żal, że próżno tęsknimy za pomyślną wieścią,
Rozpacz, że los jest dla nas jedynie boleścią,
Nieokreślona ufność w przyszłości koleje
I zgroza na myśl o tem, co się w koło dzieje...

chociaż niedawno jeszcze pierwszy zagrał «wrogom poezyi» niemiły, przepyszny hejnał dla pieśniarzy:

I nastał czas straszliwych nędz na ziemi,
Bo serce w lód zastygło w ludzkiem łonie:
Jeden się pasł na bogactw złotym tronie,
A milion marł, choć płakał łzy krwawemi.
Giełdą był świat! Brzęk złota wszystko niemi,
Farsą jest pieśń, żal, litość, uczuć tonie,
Farsą jest człek... A cielec złoty płonie
I wabi tłum blaskami zwodniczemi.
Lecz wkrótce już dla ludzi nie dość złota
I w głębi serc szalona wre tęsknota
I okrzyk brzmi: Poezyo, wskrześnij, wskrześnij!

I wielki wiew przelata całym światem,
Budzi się duch, potrąca tęczą, kwiatem...

Zawsze jednak, choć ogół społeczny jest dla poezyi nie prawie głuchy, jak optymistycznie marzy A. Lange, ale zupełnie głuchy i obojętny, choć ospałość prozaiczna otoczenia bardziej mimozowate dusze zmusza do zamknięcia się i zmilknięcia, «choć przeszły chwile wiosny, wyginął orłów ród», to jednak poeta sennych, marzycielskich wieczór ufał, że wśród ciszy mogił nie skonała pieśń, ale jest, jak mówił pięknie J. Wierzbicki: «jeden wielki głos przymierza i zbratania, co jak hymn się w górę wzbił cudnym rytmem serc i sił». I Miriam patrzy smutnie i tęsknie w tę przepaść, oddzielającą poetę od rzesz, któreby pragnął duchem swym nakarmić; chciałby rękę do nich wyciągnąć, zadziwić je, uszczęśliwić, marzy o takiej pieśni, która:

...burzą szaloną
Nad tą wyziębłą kuląby przegrzmiała,
Od której ludzkość zadrgnęłaby cała,
Któraby w każde ugodziła łono!
Czy jest pieśń taka? i czy skamieniała
Ludzkość jest zdolna przyjąć w pierś uśpioną
Coś, co nie będzie lalką wystrojoną
Lub złotym kruszcem?...

i w światłoburczych marzeniach swych dochodzi do starego wniosku, że do takiej potęgi ekspresyi i efektu można dojść, śpiewając «z serca, z serca», i śpiewa to z głowy, z rozumu, z refleksyi! I tu chichocąc zaciera kosmate rączki potworek-ironia. Bo i oto znów poeta, dla którego pieśń z serca do serc byłaby pie-

śnią nad pieśniami, któryby z otchłani duszy swej chciał wypisać grzmiący hymn dla nieprzeliczonych kroci tysięcy, mrowiących się raz w rok na stepach czarnomorskich i świętujących tu jedyne święto nowej wiary, dzień braterstwa plemion i ludów, którego twórczość ma być «płodem tajemnych mocy igrzysk», drwiący z zimnego wiedzy słońca i mędrców szkiełka i oka, sam w swej twórczości daje sekcyjne dowody rozumem wprowadzonej równowagi między refleksyą a natchnieniem, jest lirykiem *par excellence* spekulatywnym, myślowym, nie bezpośrednim, szuka z chłodną logiką, choć rymowaną, idei filozoficznej jako konsekwencyi, wychodząc z idei jako motywu, ziarna, przygrywki; jeśli śni, śni na jawie i autokrytycznie, zna i rozumie jak Poë, jak Mallarmé genezę emocyi poetyckich i kunszt senzacyi artystycznych, potężnym intelektem działa na intelekt. A ani Mallarmé, ani Poë, ani Miriam nie są z tych, «od których pieśni ludzkość zadrgnęłaby cała».

W liryce Miriama nie słychać piosnek z zamroczonych krain romantyzmu; tu są smętne melodyjne serenady, barkarole, elegie, *scherza* i *ricorda*, przetkane i zesztywnione pojęciami abstrakcyjnemi, filozoficznemi, astrologicznemi, matematycznemi, kosmogenetycznemi — to poezya uczonych. Mitologie, parabole, analogie, parabazy i to wszystko, co poezyę symbolistów francuskich robi tak duszną, ciężką, starczą, w pewnej mierze okrywa patyną edukacyjności i muzykalne strofy Miriama, ale o tem każą zapomnieć: «miniaturowa plastyka», misterność do-

bieranych rymów, bogactwo obrazów... senność marzycielska, a czasem i gromiący akcent męża-poety:

Przeklęci, którzy jęczą
I płakać uczą gmin
I siecią snów pajęczą
Zastąpić myślą czyn!
Przeklęci, co w przyszłości
Jedynie toną łzą
I zapał klną młodości
I postęp wstrzymać chcą...!

Dalecy tu jesteśmy i od mgławic przedświtowych, dalecy i od ponurej depresyi ślepej i szpitalnej poety «Snu grobów», dalecy od skeptycznej apatyi erotomanów, jak i od wichury senzualnych apokaliptycznych rycerzy absolutu,— bliscy Słowackiego. A jeśli dla swej poetycznej frazeologii ma jego język czasem świeżość mchów leśnych w godzinach porannych, czystość kwiatów lilii, połysk liści konwaliowych, krysztalność strumyka górskiego, a jasność słoneczną południa, to i nad miarę podziwiać to się godzi u Miriama uczonego, nagradzanego magistra praw, filozofa, matematyka, etymologa i filologa. A że afektowany i bezkrwisty estetyzm przesadnie fanatycznych apostołów religii piękna, więcej cesarskich, niż sam cesarz, nie doprowadzi do szczytów podniosłości, nad przepaść tego, co śmieszne, to rękojmię tego daje przyszłości sama poeta w „*Eppur si muove...*“

Więc i ci, co mają społeczne roszczenia do sztuki i literatury, mogą nabrać w tym wypadku otuchy. Ten, który to pisał, to ani determinista poromantyczny, ani paź Omfalii, ani magik-alchemik symbolów, ani

cyzelator kosmopolitycznych nastrojów. *Ecce antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor,* «artysta literacki», a raczej artysta-poeta i artysta-krytyk, wróg rutyny, jednodniówek aktualności, pobieżności, szychu, efektu, odważny misyonarz piękna, dla którego teraz w pełni twórczości

Wszystko woła, brzmi, dźwięczy: *Ave, ave vita!*
Płyńmy i niechaj myśl nam nie zasępia czoła,
Czy łódź wróci z tryumfem, czy zginie rozbita!

PODHALANIE.

Oto i przyszli nasi felibrzy.

Przyszli z pod gór, z Roztok, z pod dzikich Gorców, z pod Turbacza, z pod Giewontu, z całego Podkarpacia, z kamiennej ziemi krwawej nędzy, rezygnacyjnego smutku, ale i szerokiego, skrzydlatego polotu ducha. Kilku ich jest, ale dziwnie śmiałych, pewnych jutra, tęgich bojowników niczem nie jarzmionej prawdy, idących w literaturę, w społeczeństwo, a więc w senną i sapiącą z przejedzenia apatyę ogółu, z twardo wytkniętym celem, ze świadomością żywiołowej, niespodziewanej siły ducha i umysłu twórczego, z ognistą skargą na los i z fanatyzmem prawdy.

Prowadzi ich Fryderyk Mistral naszego Podkarpacia, chmurny Orkan, a więc rękojmia dla przyszłości, że wszyscy przejdą orkanem przez ten Ocean Spokojny naszego konwencyonalnego piśmiennictwa, że zmiotą raz wspólnemi siłami z mózgownic filisterskich to śmiecie przesądów, zabobonów, fałszywego sentymentalizmu i niemowlęcego optymizmu w sądzeniu, uczuciach i stosunkach do chłopa. Orkan, Jedlicz i Andrzej Stopka to jedna z piękniejszych niespodzianek, jakie w ostatnich latach sprawił nam

duch opiekuńczy naszej literatury, tak miła niespodzianka, jak Żeromskiego «Ludzie bezdomni», jak Przybyszewskiego «Dla szczęścia», jak oktawy dramaturga Wyspiańskiego w «Kazimierzu Wielkim» i «Bolesławie Śmiałym».

Jeszcze nie zginęła sztuka! musi się zakrzyknąć z serdeczną radością, kiedy ma tylu i tak różnych duchem ofiarników, kiedy w prozie jest taka górna, chmurna, syntetyczna, plastyczna, spiżowa, a w poezyi taka sielska, anielska, eteryczna, muzyczna, szczerozłota; jeszcze nie zginęła twórczość piękna w piśmiennictwie, które tak długo obsiewali kąkolem i chwastem Bałuccy i Gawalewicze, jeżeli obok najskrajniejszych, najkonsekwentniejszych estetów-poetów, zamykających się w wieżach z kości słoniowych, obok cyzelerów najmisterniejsych bibelotów pięknej formy, obok Tyrteusów salonowych i rokokowych Manfredów ma już i «synów, z ziemi porodzonych», i ot takiego Orkana, Jedlicza i Stopkę.

Ci bowiem trzej pochodzą także z wielkiej rodziny duchowej, której praojcem pesymizm prawdy życiowej, a pramatką niczem nie ukarmiona, nigdy nie milcząca tęsknota do wolności, bezwzględnej, nieokreślonej, nieuchwytnej wolności. Nie jest to w nich pesymizm, wyczytany nocami z żółtych tomików Schopenhaura, ani poddanie się buddhajskiemu fatalizmowi, w którego skarbach przebierają blademi rękami młode, zbankrutowane życiem i użyciem snoby europejskie, nie jest to moda literacka, ani kokieterya ze społecznictwem, nie jest to gromadzenie wybuchowego materyału destrukcyi, ani posiew bu-

rzy rewolucyjnej, ale jest to bezwzględna szczerość, nigdy senna obserwacya, smutne codzienne doświadczenie i wielkie ukochanie nad miarę tego ludu, z pośród którego nędzy i zabobonów, niby łagodzących nędzy okrucieństwo, wyszli ci poeci, z granitowej ziemi porodzeni.

Kiedy nieraz słota trwa i dwa tygodnie, z dalekich lądów zleciały mgły i przysiadają tę krainę głazów i kosodrzewia, rozścielają się po mokrych ziemniaczyskach, porośniętych wcześnie łopuchem i mleczem, i przeganiają po ugorach i tłokach, kiedy zbity deszczem nędzny, nikły owies leży z błotem na polach, siecze woda w szybki chałupy, izba pełna białego gryzącego dymu, w boisku ani źdźbła, ani bobu, ani grochu, a zgniłe ziemniaczyska i garść łup z rzepy, kiedy w obórce porykiwa płaczliwie głodna krasula, a dzieciska — «sobace psiepary», stulone w kącie pod piecem, żebrzą co jeść, kiedy «zyd-wereda» odmówi «borgowania«: to w małem chłopięciu o lnianych włosach, zgrzebnej koszulinie i dziwnem spojrzeniu ócz, przedwcześnie wyblakłych, przedwczesny jawi się smutek i powaga wiekowego doświadczenia całych pokoleń górskich nędzarzy. I takie małe chłopię, któremu za kilkanaście lat przypadek włoży pióro w rękę w chwili samotności i natchnienia, unieszczęśliwiając je na całe życie anachronicznem posłannictwem poety, takie małe góralątko już patrzy bystro, słucha ciekawie i wierzy głęboko i gorąco w «Poniezosa», w święte przykazania, w «Nie kradnij!», choćby ci matka z głodu marła, w «Nie zabijaj!», choćby ci siostrę zhańbiono, w «Pamiętaj,

abyś dzień święty święcił!», choćbyś pracą w ten dzień mógł dzieci uratować od konwulsyi śmierci głodowej. Wierzy...

I kiedy na przednówku wieczorem nad całą wsią przeleci wampir nędzy i suchemi, żółtemi skrzydłami potwornego nietoperza dotknie wszystkich pazdurów i syknie złośliwie nad każdem opustoszałem obejściem gospodarskiem i zniknie gdzieś w szczelinach skał, a może w «Zdekłem«, kiedy u najbogatszego gazdy niema co wziąć do ust, lud falami zalewa drewniany kościół, ciżba w świątyni, duszenie, płacz, organy, jęki i przejmujące suplikacye..., wtedy w smukłym i giętkim niedorostku budzi się bunt, żądza zemsty, krew zapalona wzbiera, kurczą się pięści, w głowie biegają z hałasem płomienne myśli, refleksye, wątpliwości i w naiwnem, brutalnie naiwnem: «Kaz ta zaś tan Poniezus, kaz?» wybiega na szeroką wolność więziony formułkami dziecinnemi skeptycyzm, odtąd już, jak Wergilius Dantemu, towarzysz, który powiedzie poetę przez piekło nędzy dusz i czyściec biedy, głodu i chorób rodzimego otoczenia i społecznego środowiska.

A kiedy jeszcze, dojrzawszy krytycznym umysłem, wykształcony na szerokim świecie o szerokich widnokręgach uczucia i majaczącej w dalekich perspektywach idei ogólnego dobra i szczęścia, młody poeta wróci między swoich i odczuje ten twardy, nieugięty materyalizm i utylitaryzm chłopa-nędzarza, kiedy go dotknie do żywego, obrazi i zrani to wszystko, co jest w chłopie z niewolnika, z heloty, z barbarzyńcy, kiedy go uderzy w głowę obuchem pła-

szczenie się przed dziedzicem, pochlebianie bogatszym, psia pokora przed władzą i jej najśmieszniejszymi symbolami, kiedy w szalony śmiech wprawi go indyański kult fetyszów religijnych, a w konwulsyjny płacz żwierzęca brutalność wobec kobiety brzemiennej, kiedy potem, wyleczony z sentymentów współczucia, poobserwuje najbłachsze, a zobaczy monumentalne, ogłuszające symptomaty podłości, nikczemności, zbrodni. kiedy widzi, że pod berłem tak wszechpotężnej nędzy nawet tak mądrze skonstruowana religia nawet w najdrobniejszych odruchach nie złagodziła wybuchających instynktów, wtedy, jeśli chce wypowiedzieć się i dać na papierze swoje indywidualne wierzenia i ideały na tle tego świata, z którego wyszedł, z którym współczuje i który ukochał nad miarę, wtedy... nie może być optymistą, nie może.

Nie trzeba tracić nadziei, że czarodziejski wąż optymizmu, przewalający się wygodnie w odcinkach dziennikarskich, którego koronowaną głową jest Henryk Sienkiewicz, a małym ogonkiem Lucyan Rydel, że wąż ten róść będzie w nieskończoność i nieśmiertelność, karmiony mózgiem filisterskim i okadzany kadzidłami urzędowych impotentów potencyi krytycznej. Nie jest optymistą ani Weyssenhoff, ani Kisielewski, tak, jak i nie jest nim Orkan. Uwieńczyła go krytyka perukowana i zatabaczona przezwiskiem pesymisty, to znaczy, że na świat swój śmie patrzyć taki Orkan przez te czarne, albo w każdym razie zadymione szkła i że przez te czarne szkła widzi fioletowy nos lub lubieżną kokieteryę u osób, poświęconych stanowi kapłańskiemu, żwierzęcą dzikość

w pijanym chłopie, złodziejski spryt w małym już «hyclu», niepohamowaną niczem namiętność zysku w całych rodzinach itp. Niepotrzebny, niepoprawny, niepowstrzymany niczem Orkan daje z swego chłopskiego otoczenia góralskie Goneryle i Regany, Shyllocka-gazdę, dałby wiejską *lady Makbet*, kreśli galeryę chłopskich skeptyków, niedowiarków, filozofów próżniactwa, sybarytów-nędzarzy, wesołych cyników, maluje radę gminną, pełną ibsenowskich podpór społeczeństwa, opowiada walkę krwiożerczą o spadek, przypominającą żywo «Kruki» Becque'a, jest nieubłaganym w psychologicznej analizie satyrykiem, zdejmuje z oczu filisterskiemu, głupiemu mieszczuchowi bielma fałszywego sentymentalizmu, bez żadnych «ale», bez żadnych «chociaż z drugiej strony», bez żadnej połowiczności skrupułów estetycznych, bez względów na literaturę, całość kompozycyi, konsekwencyi itp. wczorajsze kanony, — no i bez względu na panią macochę-krytykę daje swe obrazki, malowane nie w słońcu, ale w cieniu, swe fragmenty z życia podkarpackiego, mające wielką wartość i wagę kulturalną, choć może mniejszą artystyczną od wielu arcysonetów, które jak mydlane bańki prędko pękają, zostawiając tylko wspomnienie bladych barw i krągłej formy.

Czyż wieś podgórska, czyż Poręba lub Poronin, nie jest tylko zmniejszonym wielkim światem, a więc padołem wiecznej wojny ludzkich egoizmów i miejscem starcia przerozmaitych i krwawych, a jak przesubtelnych czasem konfliktów dusznych, także tylko sceną, choć o przepotężnych dekoracyach

i akcesoryach, na której biją prawdziwe pioruny w bluźniercę, dźwięczą dzwony umarłemu gaździe, co za życia był biblijnym Hiobem, i pali się naprawdę stodoła, podpalona przez złego sąsiada? Jak na tle wielkomiejskiem, czy na bezkresnym stepie, czy w atmosferze różowego budoaru, tak i na tle wirchów, turni i przełęczy, czy przy szumiącym wodogrzmocie, czy w atmosferze gryzącego dymu w szałasie na halach, przesuwają się tesame maryonetki, naciągane i poruszane niewidzialną dłonią, te same szablony Odyseusa, Antygony, starego Pryama, pięknej Heleny, Kleona, króla Leara, Romea, Julii, Jaga, Cassia, Otella, ba nawet Fausta, Hamleta... Płoszowskiego, tylko inaczej obciosane, inaczej namalowane, inaczej smutne, inaczej śmieszne. Ale tu, gdzie życie płynie swobodniejszą, żywszą, czasem rozhukaną nawet falą, gdzie głód występuje jako wściekła potęga, wróg-fatum, stygmat rasy, gdzie uczucia objawiają się w formach nieskrępowanych i żywiołowych, nienawiść nie nazywa się tylko antypatyą, miłość nie rozsypywa na epizody i stosunki, ale występuje jak rzeka wezbrana z koryta i zalewa wszystkie inne chęci, myśli, pragnienia i dążności, tu tragedye są więcej tragicznemi, mają bardziej antyczne kontury i silniej też działają w artystycznym efekcie literackiego utworu. Dlatego i podhalańscy autorzy przypominają jakieś remiscencye z heleńskich «skapanych» światów, robią wrażenie, jakby to byli przedhomeryccy śpiewacy pięknego, jak Grecy, ludu podhalańskiego, którzy gromadzą podania i klechdy, skazki i piosenki, zbierają wielki poetyczny skarb,

ażeby z niego przyszły śpiewak, o którego będzie walczyć siedm miast i siedm dolin i siedm gór, wydobył prawdziwy kryształ górskiej poezyi.

Umarł stary Sabała, wajdelota zakopiański, który w dżdżyste wieczory urywanym, sennym głosem urodzonego epika opowiadał niesłychane dziwy z czasów pół-bożków, herosów-zbójników, o strasznych Minotaurach-niedźwiedziach, o wyprawach Argonautów po brudno-czarne runo niedźwiedzia, o nieubłaganej Tanatosie, którą «Poniezus prask w pysk» — ale wchodzi między ludzi A. Stopka, który ma w sobie coś z Hezyodosa w swej literackiej fizyognomii, a coś z niemieckiego baccalaureata, doprowadzającego dorosłe dzieci swymi wykładami folklorystycznymi do rozciekawienia i... znudzenia. A. Stopka jest bowiem *par excellence* naratorem, czasem gadułą przedmiotowym i aż do przesady niewolniczo chłopskim, epigonem Sabały, ale bez Sabałowej ruchliwości, wyobraźni, barwności szczegółów, bez... blagi. Dydaktyka, sumienność niepotrzebna w dochowywaniu szczegółów folklorystycznych, jakiś fanatyzm narzecza, ślepy kult dla gramatycznych ekscentryczności i nadmierne nabożeństwo dla niby świetnych zwrotów i wyrażeń — to są młyńskie kamienie jego wyobraźni, którą w każdym razie posiada, ciążące balastem belfersko-dyktatycznym i nieartystycznym i na «Sabale» i na «Rycerzach śpiących». Oba te zbiorki szkiców i zarysów nowelistycznych są znakomitym podręcznikiem dla gwary kliszczańskiej, dla nauki, ale dla sztuki posiadają tylko wartość surowego, bogato nagromadzonego materyału językoznawczego i ludoznawczego, z którego wielu

i pięknie skorzystać może. Ale i w tem naukowem podścielisku utworów Stopki z Kościelisk jest wiele momentów opisowych bardzo artystycznych, są fragmenty bardzo literackie dyalogów, są ustępy, z których przegląda szczególnie szczery humor poezyi ludowej, czasem nawet finezya psychologiczna, trafne spostrzeganie, dobre zestawienie kontrastów, dość udatna kompozycya w całości. Stopka-literat chroma na dyktatyźmie, na absolutnym braku jakiejkolwiek artystycznej indywidualności.

Ot, jeszcze nie wyrobił jej sobie J. Jedlicz z Wróblówki, ale że już jego literacka fizyonomia zarysowywa się w szeregach rzeszy «Młodej Polki», a że wnet będzie go można poznać po jednem zdaniu, po jednym typie, scenie, sytuacyi, po stylu, to można wróżyć Podhalu już teraz, sądząc z nielicznego dorobku literackiego. Jedlicz jest już mniej «góralem», niż A. Stopka, nie ma żadnych intencyi folklorystyczno-pouczających, nie fanatyzuje się ceremoniałami góralskich uroczystości, ani teatralnie charakterystycznemi scenami z życia ludu, nie traktuje górskiej panoramy jako efektownej literackiej dekoracyi, a chłopstwa jako ekscentrycznych kopalnianych *sujets* nowelistycznych. Jedlicz jest psychologiem-analitykiem, rewolucyonistą myśli, artystą formy, może jeszcze dyletantem, ale «obiecującym już od pierwszej rzeczy», od «Korali». Jedlicza «Prymicyant» to piękny dowód poprzednich mych słów i fakt literacki, na którym się można oprzeć, wróżąc mu wielką przyszłość. Jako psycholog, obserwator okalającego go życia i to obserwator niestrudzony, zawsze czujny,

ciekawy i refleksyjny, ale równocześnie rewolucyonista, więc pesymista społeczny (bo trudno konserwować optymizm w czasach tak ospałych i gnuśnych, jak nasze), ale i umysł już bardzo kulturalny, o szerokich artystycznych horyzontach, Jedlicz wnet może i opuści sferę i środowisko swoich tematów, będzie niejako renegatem Podhala, przejdzie z gór w niziny, da może równie smutny, b-molowy pean na cześć życia w tragicznym bohaterze, postawionym w innych warunkach, jak jego biedny młody ksiądz («Prymicyant»), ale zachowa to doświadczenie, że siły artystyczne do nowych prac można wzmóc, dotykając się tylko, jak Anteus, rodzimej matki-ziemi. Syn ludu, Jedlicz, najszczerszym, najbardziej wybuchowym, bezpośrednim będzie, jeśli ze swego ludu będzie brał tragedye i komedye, melodramy i tragifarsy, nie eksperymentując w szerokiem życiu miast, z którego i tak wielu, za wielu, z trudnością destyluje epopeje brudu, szarzyzny i znudzenia.

Wprawdzie ten kiełkujący zielony jeszcze łan twórczości podhalańskiej miał mieć według urzędowej krytyki pierwszego siewcę w Sienkiewiczu (i jego «Sabałowej bajce»), według innych w Witkiewiczu (i jego «Ojcu nędzy»). przypuszczam jednakże, że dla nich było to tylko artystyczną, egzotyczną igraszką, gdy dla Orkana chodziło tu o życie, o oddanie tego życia, o serdeczne umiłowanie i współczucie z tem życiem. I Pawlikowskiego «Baczmaha» i Witkiewicza «Na przełęczy» przejdą do potomności, jak «Morskie Oko» Noskowskiego i mały milion sonetów, które rozmaici poeci o rozmaitych porach doby wypisywali

nad Morskiem Okiem; wszystko to jednak literatura, powinowactwa z przypadku, artystyczny kult smukłych turni, smukłych smreków i smukłych Krzeptowskich, Walczaków i Gąsienic. Potężna panorama leniwych zimnych granitów, przesiąknięte ozonem powietrze krystaliczne, ludzie, tak przypominający regularnym profilem stare fragmenty Skopasa, a głowy Rodina i Meuniera... ci starzy bacowie z fizyonomiami lordów-dyplomatów, młodzi juhasi, jakby modele do tympanonów ateńskich świątyń, — to potężne zmysłowe piękno, które tu na każdej cząstce przyrody wybiło swe piętno, podziałało na umysły artystycznych jednostek, przybyszów z nizin, zdenerwowanych miejskiem życiem najeźdźców. Rozmaici panowie i panie kochają się w Zakopanem, kochając się i w sobie, przy tej sposobności malują widoczki, piszą sonety i grają na cztery ręce «Morskie Oko» lub «coś smutnego z «Halki», byle z uczuciem...»

Orkan z Niedźwiedzia, drwiący z kultury zdrowo i uszczypliwie, nie lubi Zakopanego i tego afektowanego taternictwa i tych «stowarzyszeń ku upiększeniu Zakopanego» itp., bo on ukochał zato tych biednych, wyżółkłych komorników i tych dziadów-płanetników, filozofujących nad czarownem źródliskiem, i tych «gadkujących» miesięczną porą juhasów i ten tłum chłopstwa, cisnący się do wozu, z którego darmo rozdają marną kukurzycę nawet najbogatszym gazdom na wsi, by nie skapieli z głodu: bo Orkan to nie zblazowany, narkotyzujący się ludem artysta wielkomiejski, ale syn, z ziemi porodzony, z mizernej glinowarki, na której wykluwają się nikłe ździebka

owsa — góral, któremu żal tych lasów, tych turni, tych hal, ogromnie żal... I kiedy w altruiście, w poecie serca Orkanie, czuć falującą buntowniczość, śmiałą skargę, widać rękę, targającą zasłony nędzy konwencyonalnie i brutalnie, słychać tony, pokrewne czyto Tołsłojowi, czy Adzie Negriównej, czy Proudhonowi, czy szwajcarskiemu Heckellowi, to Orkan, satyryk ludu podhalańskiego, jest bratni duchem Kisielewskiemu, satyrykowi małomieszczaństwa krakowskiego, i Weyssenhoffowi, satyrykowi arystoplutokracyi warszawskiej. Dowody tego w «Komornikach», w «Nad urwiskiem», «Pomście», «Z tej smutnej ziemi».

I tu stoi sam... obok ludoznawcy Stopki i obserwatora-analityka Jedlicza, pierwszy inowator, który wszelkie sentymentalizmy, dogodne księżom i kandydatom na posłów, zrzucił *über Bord,* nie całuje i nie ślini ludu, nie częstuje go letnią herbatką nowelek, nie deklamuje o ludzie, rymującym się z cudem i szlachtą, nie wymyśla jakich postaci góralskich, politykujących o Polsce od morza do morza (ku pocieszeniu pań z «Warsiawy»), nie pisze powieściowych żywych obrazów z ludźmi w góralskich «kostyumach», tańczących ku uciesze histeryczek, siedzących na werandach, «zbójnickiego» i «króciuśkiego», ale stojąc nad urwiskiem grożącej nędzy komorniczego ludu, patrzy na tę smutną ziemię i.. pomstuje...

. . . . . polanę skosili,
Pana obwiesili —
Haj!...

Ot młody autor z pomazania krwi, nie z pomazania intelektu, Lach serdeczny i ognisty, skeptyk

i pesymista, ani nadworny śpiewak pięknych pań i panów, ani faworyt-trubadur zakopiańskich «bogocy», hotelarzy-dynastów, ani poeta «charakterystyczny» «interesującego» ludu, ale nieubłagany, jak ten halny... orkan, niesie z sobą gryzącą w oczy prawdę nędzy ludu, słabych wprawia w bezowocne zamyślenie i chwilowy smutek, mocnych zagrzewa do akcyi i pomocy... późnej, oby nie spóźnionej!

WILHELM HOGARTH.

PROFIL LITERACKI.

Olimpijczyk Goethe określił iście olimpijskiem rozstrzygnięciem sztukę angielskiego Meliera Wilhelma Hogartha, wnuka Tomasza Hogartha, poety ludowego z początku XVII. wieku: sztuka Hogartha to wielki tryumf tego, co nieforemne, nad formą. Gdyby Goethe był współczesnym Hogarthowi i gdyby Hogarth był się dowiedział o tej nielitościwej syntezie krytycznej swych dzieł, byłby widział w Olimpijczyku swego najbardziej jadowitego wroga. Takie określenie krytyczne tych na miedzi rytych cyklów angielskiej złośliwości i flegmatycznego jadu, dotknęłoby Hogartha w najświętszych uczuciach ambicyi malarskiej. Boć przecież jego bardzo a bardzo słabą stroną, jego prześladowczą ideą artystyczną, była właśnie jakaś dziwnie nieugaszona żądza formy, niepohamowana namiętność do pięknej linii, która dochodziła czasem do ekstaz estetycznych, do pisania dzieł o pięknie, do malowania klasycznego, do rywalizacyi z Gwidonem Renim, Van-Dyckiem, Correggiem,

Rafaelem. Hogarth-satyryk, ani razu nie popatrzył na siebie w źwierciadło wtedy, kiedy starał się dystyngowanie, jak Tomasz Gainsborough, klasycznie jak Cenci, potężnie jak Van-Dyck, oddać na płótnie konterfekt wysokich i zacnych osobistości.

Portretując i naginając swój talent do pracy, zupełnie jego literackiej indywidualności nie stosownej, rezonował tylko o jakiejś przez wszystkich wyśmiewanej linii piękna i potępiał... Rembrandta, — on, który, zdawałoby się, powinien był Rembrandta wielbić ponad wszystkich. Co dziwniejsza, Hogarth uważał się za urodzonego wytwornego portrecistę we włoskim, klasycznym stylu, za angielskiego Correggia, mówił o tem swem malarskiem posłannictwie wszystkim, którzy mieli cierpliwość słuchać tak zjadliwego tetryka, a całą swoją satyryczną działalność uważał za coś podrzędnego, za coś, co jego, kapłana czystej włoskiej sztuki, łączy dydaktycznymi węzłami z poczciwym ludem Londynu.

Dla londyjskiej arystokracyi był sir Wiliam Hogarth portrecistą, rywalem Tomasza Gainsborougha, dla wielkiego Londynu był satyrykiem-moralistą, autorem: «Życia marnotrawcy», «Modnych małżeństw», «Pilności i próżniactwa», «Toma Nerona» i innych epopei w obrazach.

Leonardo da Vinci pisał niegdyś, że w obrazach, w dziełach swych, powinien każdy malarz dążyć do rozmaitości i różnorodności fizyonomii, ruchów, wieków, stanów, że powinien unikać wszelkich sympatycznych, ulubionych sobie typów, aby w obrazach była niczem nie hamowana żywotność

akcyi, branej wprost z życia. A mimo to, kiedy brał pędzel do rąk, ciągnęło go coś zaraz do pewnego idealnego typu zmysłowego czaru i ludzkiej piękności, do jednej i tejsamej przecudownej twarzy niewieściej i jednego arcymęskiego oblicza.

Hogarth napisał całe dzieło „*Analysis of Beauty*“ o symetryi, harmonii, rytmie i proporcyach, pełne reguł i teoryi; a kiedy brał rylec do ręki, wysuwały mu się z pod palców najróżnorodniejsze, najdziwniejsze, charakterystyczne typy, figury, sylwety, grymasy, ruchy, sytuacye, i układały się w żywą, treściwą, pełną charakterystycznej brzydoty kompozycyę ilustracyjną, satyryczną.

Hogarth wykombinował ostatecznie kilka teoryi, które w rezultacie porównania godzą jego estetykę z jego artystyczną praktyką i pozwalają zapominać o tej pretensyonalności, z jaką pisze ten typowy «społecznik» malarski.

Z tych teoryi możnaby wybrać teoryę estetyczną o jedności w różnorodności z przykładami, wziętymi z ciała ludzkiego, budownictwa, muzyki, trzech jedności dramatu, z ogrodów angielskich, Osyana, Szekspira. Hogarth-estetyk uświęca trzy cnoty kardynalne dla artystów: rozmaitość, prostotę, wielkość. Rozmaitość czyli powikłanie ustrzega od jednostajności, wzbudzającej nudę, daje oku wolną, szeroką rozkosz i zabawę. Prostota wraz z proporcyonalnością, to jest zastosowanie ruchu do celu i idei dzieła, strzegą od chaotyczności. Wielkość sama się tłumaczy. Hogarth-estetyk dla Hogartha-malarza wykombinował

zasadniczą ideę sztuki, wynalazł linię piękną, linię falistą.

Linia ta jest wszędzie w przyrodzie, a więc: w łańcuchu pagórków, ruchach węża, morskich muszlach, rogach myśliwych, w członkach konia, a co najważniejsze — w ciele i włosach kobiety. W tej tylko linii falistej widział angielski komedyopisarz pędzla (jak go nazywa Horacy Walpole) rozkosz najwytworniejszą dla oka i piękno; z tej teoryi linearnej wywodził wszystkie swe, niezawsze udatne konkluzye, a zapominał o słupach doryckich, o piękności muskularnych rzeźb starożytnych, o ogrodach holenderskich.

Hogarth odczuł, nadzwyczaj zresztą subtelnie, tę formę nową smaku współczesnego, mianowicie tendencyę do ruchu i motywów ruchliwych, do tego wogóle, co Berniniemu w architekturze kazało prostą linię koniecznie krzywić i zrywać, co wywoływało entuzyazm dla Osyana i pieśni ludowych, co kazało według rysunków Kenta zakładać parki angielskie. Tak więc Hogarth rozpoczynał pierwszy walkę z klasycyzmem, a nawoływaniem angielskich malarzy, aby się imali swojskich angielskich tematów, a porzucali mitologię Rzymu, średniowieczczyznę i naśladownictwo francuskiego malowania, prostował ścieżki na przyjście... romantyzmu.

Nadto swoim brutalnym nawet, niebywałym naturalizmem w pracach jeszcze silniej podcinał korzenie klasycyzmu, którego przedstawicielami były bądź co bądź potężne indywidualności malarskie, jak batalista Jozue Reynolds, pejzażysta Wilson i portrecista Gainsborough.

A jednak i on, zapamiętały realista, poeta-malarz, czerpiący natchnienie z najgorszych przedmiejskich szynków, propagator malarstwa charakterystycznego, w każdym celu literat i moralista miał pretensye do sztuki dla sztuki, do wytwornego malowania włoskiego, uważał się za malarza religijnego tak dobrego, jak Gwido Reni, malował «Danaę», która miała być lepszą od Tycyanowej. Nie wystarczała mu olbrzymia popularność w Londynie, której dowody jaskrawe widział na filiżankach, wachlarzach, książkach, reprodukcyach, na wszystkiem w ogóle, na czem było można odbijać obrazki jego z «Życia ulicznicy» lub «Małżeństw modnych», ta popularność, dzięki której jego cykle satyryczne opracowywano i przerabiano na powieści, na dramaty, na operetki, nie wystarczała mu sympatya i podziw wydrwiwanego i ośmieszanego tłumu. Hogarth chciał koniecznie zdobyć sobie także uznanie świata wykwintnego i zdobyć salony, na których królowali Gainsborough i Reynolds.

A kiedy tego nie mógł dokazać, kiedy dokoła ośmieszano jego «Sigismondę, przyjmującą serce Guicarda», kiedy po całym Londynie krążyły ulotne wierszyki o jego «Sadzawce Betsaidy», religijnym obrazie dla szpitala św. Bartłomieja, kiedy wreszcie sir Churchill, złośliwy rymorób, wydał nań wesoły paszkwil „*Epistel an Hogarth*“, biedny satyryk rozchorował się ze zmartwienia. Wyzdrowiawszy mścił się na Churchillu, rysując jego sylwetkę zawsze między łotrzykami i wisusami; akademików i malarstwo akademickie karał tem, że, gdy malował boha-

terów o ordynarnych gustach artystycznych, przytem głupkowatych i niedołężnych, to na ścianach ich pokoi domalowywał obrazy Włochów i Holendrów: Correggia i Van-Dycka. Biedny, fałszywie ambitny artysta ani przeczuwał, że te właśnie jego prace, które on lekceważył, potomność podniesie do wysokości arcywzorów pewnego rodzaju malarstwa, które zresztą już jego współcześni uznali za świetne i niezrównane.

Hogarth drwił z Holendrów, a sam był ich pilnym uczniem i jakby przedstawicielem holenderskiego malarstwa, charakterystycznego dla Anglii. Wyszedł w zupełności z ich tematów, z ich finezyi realistycznych, ordynarnej brawury, z holenderskiego trywializmu. Ten objaw niewdzięczności dla nauczycieli i wyparcia się duchowych ojców powtarza się zresztą bardzo często wśród rozmaitych artystycznych indywidualności, ba nawet wśród szkół. Hogarth wyszedł ze Steena, dużo się wyuczył i u Du Jardina i, jeszcze jako uczeń akademii, rozlubował się w tych przesadnie ordynarnych scenach pijackich, przestawiających uczty ludowe, bijatyki motłochu, morderstwa awanturników, gry w kostki po szynkach.

Po studyowaniu Holendrów wpłynęła na rozwój jego szóstego zmysłu, zmysłu satyry, jeszcze lektura Swifta, wreszcie sam Londyn. A był to jeszcze Londyn przeważnie drewniany, gdyż drewniane balkony, wieże, wieżyczki, belki wzdłuż i wszerz domów, sprawiały ogólne wrażenie miasta drewnianego. Był to Londyn romantyczny, o bardzo wąskich uliczkach, wystających nad uliczki wielkich szyldach, dziwacz-

nych, olbrzymich studniach, gotyckich niszach, zamykanych żelaznemi bramami placach, Londyn rozpustny i awanturniczy, opisany dokładnie w powieściach Swifta i Smolleta. Hogarth zaś znał jego najniebezpieczniejsze zaułki w dzielnicach, najbardziej osławionych morderstwami w biały dzień. Był to Londyn, pełen bogatej, feudalnej arystokracyi, która utrzymywała własne gwardye, pośród której błyszczała urodą przepiękna księżna Malboroughowa, znana z portretu Gainsborougha, i wśród której rządy pierwszego dandysa wiódł pyszny lord Cornarvon, znany z portretu Reynoldsa i z dowcipnego powiedzenia, że «lasy to ten produkt ziemi, który idzie na długi karciane». Był to więc Londyn, jakby stworzony dla satyryka arystokracyi: Hogartha. Był to następnie Londyn bogatego patrycyatu mieszczańskiego, który gnieździł się w *City*, starem mieście, — na pół purytański, nudny, zapowietrzony, pełen peruk, moli, starych panien i moralnych dzieł Addisona, a na pół (szczególnie w młodem pokoleniu) wzorujący się na rozpasaniu i lekkomyślności arystokracyi; Londyn kupiecki i urzędniczy, miasto bankierów i członków parlamentu, którzy z światem feudalnym spotykali się i przyjaźnili za kulisami teatru *Drury Lane* i w wykwintniejszych kawiarniach, — a więc Londyn jakby stworzony dla satyryka burżuazyi, naśladującej zawsze arystokracyę: Hogartha. Wreszcie był to Londyn milionowego prawie motłochu, pełen majtków, żołdaków, pijaków, szulerów, rzezimieszków, nałogowych punczowników, łotrzyków aktorów, szarlatanów ulicznych; Londyn, metropolia rozpusty, rozkwitającej

bujnie tam, gdzie gleba purytańska i gdzie mgła ciemna kryje wszelkie zbrodnie; Londyn, pełen takiego mnóstwa psów, kotów, osłów, mułów, koni, jakie rzeczywiście do podziwu i śmiechu pobudza na miedziorytach Wilhelma Hogartha, «dobroczyńcy ludzi i źwierząt».

Nadto były to czasy pierwszych królów z rodu hanowerskiego, czasy najzaciętszych walk narodu z królami, królów z parlamentem, parlamentu z narodem, czasy dziwnie cynicznego zepsucia, deprawacyi i jakby zmysłowego rozpasania w sferach górnych, oportunistycznego zaspania i filisterskiej ociężałości w sferach niższych — wogóle złoty wiek rozpusty angielskiej, niesłychanie kolorystyczny, charakterystyczny, bujny i krwią rozlewny. Lud Londynu kamieniował w owych czasach przestępców, przeznaczonych na stracenie na placach publicznych, wytworne *ladies* zabawiały się grą w karty w oberżach woźniców, król z okien zamku przez małą lornetkę obserwował plac królewski, na którym garść dworzan i zbrojne zbiry wyciągały z olbrzymiego pudła powozu piękną córkę bogatego *aldermana*.

Hogarth poszedł tylko za sentencyą Hamleta — «podtrzymywał naturze jej lustro, cnocie jej rysy, a wstydowi jego własny obraz». A że wedle słów Hamleta «cnota tak mało obracała się w towarzystwie piękna» w owych czasach, więc też i jego świat miedziorytów daje olbrzymie bogactwo do obserwacyi brzydoty i szkarady, niedołęstwa i kalectwa.

Wielcy mistrze Odrodzenia, twórczą mocą geniuszu epoki wiedzeni, wybijali na twarzach swych

postaci stempel boskości, niebiańską promienność i nadziemskość uśmiechów. Hogarth, praojciec wszelkiej karykatury współczesnej, pokazywał moralny i duchowy upadek przez pryzmat fizycznego skarlenia, z pomocą trzeźwej, karnej fantazyi przepisywał brzydką, a czasem odrażającą rzeczywistość dosłownie, z niedostrzegalną dozą przesady. W tych czasach rozkwitu pamfletu i paszkwilu (obok madrygału i dytyrambu) nie wahał się sir Hogarth, ceniony i poważany jako etyczna dźwignia społeczna, dawać w swych miedziorytach konterfektów wszystkich znakomitych i popularnych dyplomatów, nie wahał się narysować osła z głową wielce zacnego Wilkesa, niedźwiedzia ze łbem, podobnym do głowy bardzo znakomitego poety Churchilla.

Hogarth tylko obserwował, a dopomagał swej twórczości raczej refleksyą, refleksyą obywatelsko-altruistyczną, patryotyczną, ogólno ludzką, filozoficzną. Jeździł, patrzył, notował wrażeniach, czasem tak przesadnie pilnie, że aż na... paznogciu. I z sarkazmem Sheridana, ze skrupulatnością i snobizmem ogólno-angielskim, opowiadał te rytowane nowele i komedye: jużto o marnotrawnym młodzieńcu, który po przebujanym żywocie dzięki przyjaciołom i kochankom schodzi na ostatnie szczeble drabiny społecznej, wreszcie dostaje obłąkania; jużto o dziewczynie, która, nasłuchawszy się opowiadań o rozkoszach światowych, emancypuje się i z czasem zaczyna ich używać sama, by skończyć jako dziadówka pod kościołem; jużto historyjki dowcipne o dręczycielach źwierząt, które się tak podobały poecie francuskiemu Delille'owi, że

aż uczcił Hogartha długim wierszem; jużto wreszcie żywot angielskiego Zagłoby, Hudibrasa, wedle słów Samuela Buttlera (epopeja humorystyczna antipurytańska i jedno z najweselszych na świecie dzieł poezyi moralizującej).

Sztuka Hogartha to w całem tego słowa dobrem i złem znaczeniu sztuka popularna i dydaktyczna, celowa; tendencye satyryka krzyczą tu wielkimi głosami z każdego kartonu, z każdego narysowanego mebla, z narysowanej puszki dla biednych, otoczonej pajęczyną, ze złośliwych napisów na szyldach ulicznych; tendencya moralizatorska wrzeszczy wprost w jarmarczny, chłopski sposób z tekstów, jakie dodaje autor kompozycyi. Moralność, wypisana grubemi czcionkami, uderza widza i czytelnika obuchem w głowę. Hogartha «Modnych małżeństw» czyteż ilustracyi do Fieldinga lub Smolleta nie można pobieżnie oglądać, ale należy je czytać, zwolna okiem przechodząc te kartony, przepełnione treścią, z mnóstwem sytuacyi bocznych, figur trzeciorzędnych i obfitością drobiazgów epizodycznych.

Słusznie mówi Jean Paul, że humorysta nie jest nigdy za indywidualnym; dlatego też i burleskowy kierunek umysłu i talentu Hogartha i jego styl rysunkowy, polegający na przeładowaniu, nie nuży i nie nudzi wobec tego niezrównanego, a dla swej staroświeckiej patyny jeszcze więcej interesującego humoru. Prawda, że czasem przechodzi w maniactwo, ale czasem znowu wybija się z miedziorytów z taką siłą, że staje się już prawie skrzydłem poety, unoszącem go w nieziemskie światy.

Czasem jowialny, a czasem śledzienniczy i mizantropijny, był jednak ten Anglik XVIII. więku głębokim i nieustraszonym psychologiem duszy ludzkiej; przykładem n.p. własny portret, lub portret starca, 80-letniego lorda Lovata, portret zdrajcy stanu, skazanego na powieszenie, a zrobiony na godzinę przed egzekucyą.

Hogarth był sumiennym badaczem twarzy ludzkiej, której genialną analizę przeprowadzał, nie pomijając żadnego skurczu mięśni, żadnego drgnienia nerwów niewidzialnych. Fanatyk idei obserwowania i malowania wprost z natury, trawił godziny nad subtelnościami i zagadkami charakterystycznemi wieków, temperamentów, stanów, ras i, gromiąc malarzy angielskich za naśladownictwo francuzczyzny, za włoską manierę, za pseudoklasycyzm, rysował swoje epopeje londyńskiego życia, charakterystycznie brzydkie, psychologicznie niezrównane, artystycznie naiwne. Niebyło w nim nic dyonizejskiego, nic prometejskiego, nic z Michała Anioła. Nie miał nieśmiertelnych aspiracyi, melancholijnych utęsknień i wzlotów. Był to olbrzymio utalentowany mieszczuch londyjski z XVIII. wieku, któremu dano, jak powiedział Kant, trzy rzeczy potrzebne do życia: sen, śmiech i nadzieję. Spał doskonale, śmiał się, ośmieszał i do śmiechu pobudzał, a żywił do końca nadzieję życia, że współczesność i potomność uznają w nim wielkiego malarza religijnego i mitologicznego, twórcę «Sigismondy», angielskiego Gwidona Reniego czy Correggia...

PAWEŁ SZEERBART.

SYLWETKA WESOŁEGO POETY [1]).

Glattes Eis
Ein Paradeis
Für den, der zu tanzen weiss.
Nietzsche.

Panie Nordau, ocknij się Pan z bulwarowego kwietyzmu, siądź do wytwornego swego biurka i zabierz się do pracy, wdzięcznej, złotodajnej pracy! Wielki czas już na III. tom »Entartung. Supplement, — Die Allerneuesten — Litterarisches Fallissement — Irische und finnische Neurastheniker — Neohellenismus und

1) Verlag der deutschen Fantasten:

1. { Das Paradies, die Heimat der Kunst.
{ Ja was möchten wir nicht alles. Ein Wunderfabelreich.

2. Tarub Bagdads berühmte Köchin. Arabischer Kultur-Roman.

3. Ich liebe dich. Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzo.

4. Tod der Barmekiden. Ein Königsroman.

5. »Na prost«. Germanistenroman.

seine Repräsentanten — Slawische Decadenz — Die Kunst des Morgens« i dalej w tym guście. Czeka cała Europa czytająca (ta, która tak przepadła za Sue'm i Gaborieu'm), wszystkie »wyższe dziesiątki tysięcy« ognisk światowych, (które tak przepadają za dobrym krawcem, kucharzem i pisarzem), czekają nakoniec blade ofiary wszystkich krajów: megalomani, monomani, matoidzi i ci, którzy już noszą słomiane korony sławy, i ci, którzy wejdą do jej grodu w chwili, gdy dostaną upragnione Pańskie *passe-partout:* »Poeta X. Y. narodowości Z., abulia, obsessio, impulsio, dementia acuta, płaskie wargi, zez, jednaście palców u rąk, rzadkie zęby, grafomania I. klasy, neurasthenia, nymphomania«. Rozciekawiona do ostateczności publiczność krzyczy wtedy: Pokazać go! Pokazać takiego! kupuje tomik, idzie na dramat, ogląda obraz, a to wszystko dzięki wirtuozowi paradoksów, Barnumowi krytyczno-medycznemu, wielkiemu magowi *fin de siècle*'u, Maksowi Nordauowi.

Czekają na III. tom d'Annunzio i Przybyszewski, Hauptmann i Hamsun, Loüys i Beaobourg, Prévost i Altenberg, dyabolicy czescy, cyniczni dramaturgowie włoscy, nowoidealiści i nowoanarchiści, Grieg, Boecklin i Rodin, wszystkie secesye, wolne sceny, nowe pisma i książki. Cały *Renąissance* czeka na ciebie, wielki barokowy pamflecisto! A obok innych czeka przecież także niecierpliwie przy butelce Schmollisa u berlińskiego Bauera — Paweł Szeerbart.

* * *

Paweł? Szeerbart? któż to taki znowu? — Paweł Szeerbart to bardzo przystojny trzydziestokilkoletni męszczyzna o wesołem marzycielskiem oku, wzorowy Berlińczyk, a przytem pierwszy psycholog kosmiczny, astropsycholog! Jeżeli podobna rekomendacya nie starczy, można dodać, że jest także zakochanym antyerotykiem, oszczędnym antykapitalistą, pozytywnym romantykiem, wytwornym cyganem, a — jak Franz Serwaes mówi — jeszcze »asketycznym szaleńcem«. Wróg fanatyczny Europy i kobiet, chytry przyjaciel filisteryi i gwiazd i jedyny wesoły poeta młodych Niemiec. Tak, ale to jeszcze mało, cóż nas to zresztą obchodzi?... I bardzo ciekawa indywidualność artystyczna! A tak, to prosimy.

* * *

Był czas w Berlinie, tak po roku 1883., że, gdy ktoś przybywał do stolicy nadsprewskiej, pytano go już na dworcu kolejowym: „*Sind die ein Ibsenist?*“ Był czas potem, kiedy każda powieść Zoli wprawiała »młodych« Niemców, zgrupowanych koło pisma „*Kritische Waffengänge*“ w szał starogermański. A potem jeszcze przyszedł czas, że na nazwisko Dostojewskiego padali szeregiem na twarz i bluźnili Bogu, że nie są, jako owe wielkie naturalisty, ale że są z narodu, który nie ma ani swojej powieści, ani swojej liryki, ani dramatu, ani żadnej rzeczy, które wówczas kwitły we francuskiej, rosyjskiej, norweskiej literaturze. I wtedy zaczęto przesadzać na niemiecki grunt wielki krzew francuskiego naturalizmu, pielęgnować go, podlewać, szczepić i przesadzać do własnych ogródków, ażeby

każdy młodo-niemiec mógł powiedzieć z czystem sumieniem, że stara się być wiernym naśladowcą Zoli, że zbliża się do mistrza Emila czy Juliusza Goncourtów, że napisał coś w rodzaju *„Rougon-Macquartów“* i nazwał to *„Familie Selicke“*, lub *„Familie Buchholz,“* że ma w planie dramat naturalistyczny. To była szkoła Karola Bleibtreua: Maks Kretzer, Heiberg, Conradi, Tovote, Wallroth, stary Fontane, bracia Hartowie, Falke, Liliencron z ewangelistami niemieckiego realizmu: Arnem Holzem i Johannesem Schlafem. To były jutrznie i świty nowego piśmiennictwa, podwaliny pod przyszły, wspaniały gmach, uwertura i ekspozycya do zajmującego melodramatu p. n.: *„Jungdeutschland.“* Kiedy jednakże rewolucyoniści literaccy zaczęli na siebie samych krytycznie patrzyć i spostrzegać, że ani w jednym swoim mistrzu nie dochodzą do arcymistrzów obcych, że produkt importowany pobija wszędzie wyroby naturalistyczne firm berlińskich i monachijskich, że ocean młodych talentów nie ma żadnej nad sobą gwiazdy i że na tej drodze zajdzie się tylko do rogatek mierności, wtedy orzekli, jako: *primo* ubóstwiany naturalizm jest sprzeczny z duchem germańskim, jako *secundo* duch germański nie może się zmieścić w tej suchej teoryi, jako kult trzeźwości *tertio* musi mieć zawsze coś sztucznego, jako »dokument ludzki« to jeszcze nie dusza ludzka, a Dostojewski to jeszcze nie sam Pan Bóg, *ergo* naturalizm ostatecznie także trzeba będzie zwalczyć. I nuż wyrywać z ogródków francuski kwiatek i rzucać go za płot, nuż szukać nowych dróg! Wtedy to pan Bahr po powrocie z Paryża okazał się im na drodze i za-

pytał: »Kogóż szukacie?« Odpowiedzieli: «Kierunku!« A on ofiarował swą pomoc, niosąc lśniące, błyszczące, wabiące *états d'âme* w żółtych tomikach i lewą ręką zaprezentował Bourgeta, ba! — Barrésa, ba! nawet maga wielkiego: Sâr-Péladana. »Klin wybić klinem, radził, naturalizm zwalczyć psychologami, analitykami, dekadentami!« W Berlinie tymczasem zmieniano dekoracye, ustawiono »wolną scenę« *„für den Entwickelungskampf der Zeit“*, dawną *„Gesellschaft“* tłumnie opuszczano i zmieniono obsadę głównych ról do II. aktu. Przez Niemcy przechodził właśnie Nietzsche-Zarathustra, głosząc ewangelię panów, druzgocąc moralność trzód społecznych, a za nim młodzi Skandynawczycy nadludzie; do tych dołączało się w orszak dyonizejski wszystko, co myślało, czuło i tworzyło. Równocześnie stawał się Berlin metropolią niemieckiego ducha, Atenami. W tych trochę pruskich Atenach wylęgła się bohemia artystyczna, w którą wchodzili nieznani adepci, a z której wychodzili sławni i wielcy: Hauptmann, Halbe, Hirschfeld, Sudermann, Wilderbruch, Fulda, Hartleben, Wollzogen, Dehmel. Nowe hasła i frazesy, nowe myśli i liczmany myśli, nowe bogi, bożki i bałwanki, szukanie nowej Ewy, melodye Chopina i Schumanna, czarna analiza, tło szerzącej się czerwonej idei, norweskie plucie we własną duszę, Przybyszewskiego febryczne delirya, erotyzmy, perwersye i satanizmy, a nad tem wszystkiem potężny kult własnego »ja« i religia indywidualizmu, — wytworzyły atmosferę podzwrotnikową, pełną upojeń i szałów, wśród której mądry klown w samą porę

puścił też swoją mydlaną bańkę. *„Lieber toll, als nüchtern!“*

Mądrym klownem był Paweł Szeerbart.

* * *

Oko Szeerbarta, jak oko Nietzschego nauczyło się z biegiem życia i pod pętającym wpływem Zarathustry widzenia całej istoty ludzkiej pod sobą, spoglądania na wszystkie trudy i brudy z pobłażliwym uśmiechem wesołego Olimpijczyka i brania tragedyi ludzkiej tylko na pół seryo. Światopogląd swój ułożył sobie mądry klown z pomocą różnobarwnych szkiełek, których dobiera, patrząc na kwestye i ludzi-geniuszów i ich czyny; nic dziwnego, że najpotworniejsza zagadka, która innych przyprawia o pesymizm bez granic, oglądana przez jego zielone, żółte lub różowe szkiełko przy stoliku w kawiarni, wydaje mu się małą i łatwą, niewartą głębokiego roztrząsania i poważnych wniosków. Jużto wesoły romantyk nie lubi głębi poważnych; z drwiącym uśmieszkiem próżniaka mówi zawsze o umysłach artezyjskich, tomowych foliałach, szerokich myślach. Sam nauczył się niegłębokiego odczuwania chaosu współczesnego i niebrania go na seryo, dlatego i jego nie trzeba brać wyłącznie lekko. Szeerbart przecywilizował się i dojrzał w wiośnie swych lat, jak wszyscy na schyłku wieku, wcześnie poznał wiele i wielu. Im dalej szedł w życie, tem silniej i dotkliwiej czuł, iż wchodzi w gąszcz ciemną, w zgiełk walczących ze sobą chmar sprzecznych myśli i poglądów, filozoficznych systemów, społecznych zagadnień estetycznych religii, psychologicznych ta-

jemnic, w tak rosnący i piętrzący się bezład, że ze swoją wrażliwością poczwórną poety i to chorego poety — czuł to — musiałby zbłądzić. Aby nie wpaść sercem i mózgiem w jakieś buddhaistyczne odrętwienie, gdzie się nudzą, w jaką propagandę altruistyczną, w jaki dekadencki nowokatolicyzm dandysów paryskich, albo żeby wprost nie dostać obłędu, jak jego wielki *grand-prior* w Naumburgu, albo nie wejść w pierwszą lepszą plejadę berlińską, postanowił zejść z drogi na bok, nie iść dalej z tłumem, który w drodze do grobu czy nirwany ciągle zmienia prędko niszczące się szaty swych ideałów, postanowił stanąć sobie z boku, w wygodnem miejscu i z góry patrzyć na to śmieszne widowisko, na tę przepyszną farsę, którą grają opuszczeni, zbłąkani ślepcy, Tantale, spragnieni szczęścia i głodni rozwiązania tajemnicy wszechbytu, Don-Quichoty, walczący śmiesznie z wiatrakami, poustawianymi przez Stwórcę w ósmym dniu stworzenia — pewnie przez Stwórcę. W wielkiej maskaradzie pragnień i celów tego, który najdalej zbliża się do obrazu i podobieństwa Jego, zgniatają, krzyżują, palą na stosie, albo sam ślepnie, gnije bez mózgu, a pomazańcami losu zostają kretyny lub Kainy. Szeerbart młody, rwący się, wjechał na ocean życia śmiało i dumnie, nie wraca z niego złamanym, zgorzkniałym starcem, bo go ustrzegła od tego jego *gaya philosophia,* wesoła mądrość i stosowany do chwili, prostytuowany katechizm nadczłowieczeństwa. Zaczynał dotykać wielkich problemów, wchodził do panmuzeum cywilizacyi całej ludzkości, czuł, że można je rozwiązać, ale nie zastosować, poruszał w myślach ważne zagadnienia, czuł, że przecież

palą i pieką, a nie pomagają w praktyce, dobiegał ideałów i spostrzegał, że to świętojańskie robaczki, wpatrywał się w duszę ludzką i dostawał zawrotu głowy, stawał w szeregu oblęgających twierdzę i pierwszy spostrzegał, że twierdza zbudowana z mgieł i chmur, rozumiał, że chyba musi być jakiś Bóg, któryby człowieka od przyjaciół jedynie ochraniał, że poświęcenie dla cierpiących to najryzykowniejsza gra własnem sercem. Wtedy dojrzewał. Przychodził do przekonania, że kobieta może być ciałem, bardzo dobrem w kolorze i pięknem w liniach, nawet, że to żebro absolutnie czasem potrzebne każdemu potomkowi Adama, ba! nawet, że to bardzo subtelna zabawka dla cywilizowanego męszczyzny, byle — nie stawiać dla niej kapliczki, nie modlić się do niej, nie stroić jej kwiatami wszystkich swych marzeń i myśli, byle — nie zapominać bata, gdy się idzie do niej. Wtedy dojrzał. I takiego Szeerbarta oślepiło wielkie słońce, takiemu na drodze z Emausu ukazał się wielki prorok, każący nową wiarę, wiarę dla jednostek, wiarę, opartą nie na miłości, ale na mocy, wiarę dyonizejską, twardą i nieubłaganą — prorok, głoszący również pogardę ziemskich doczesności, nienawiść do ziemi, ale nie dla cichych i pokornego serca, jeno dla twardych i potężnych. Szeerbart wszedł za innymi w świątnicę i rósł, potężniał, słuchając przypowieści o przemianie wartości i o pszenicy panów i kąkolu trzód, chciał być uczniem i apostołem; myślał w młodzieńczej naiwności, że Mesyasz już nadszedł, że już — już, a ludzkość cała zbawiona, że wreszcie z końcem wieku kończy się i rozpada wielkie cesarstwo niewolników, i nagle

odwrócił głowę od mistrza i spojrzał na uczniów i na tłumy i zdrętwiał. Uczniami byli dramaturdzy, chwytający łakomie a niezgrabnie nowy typ nadczłowieka do swej produkcyi literackiej, tuziny fejletonistów, pstrzących swe elukubraty pikantną nowalią etyczną, i histeryczne kobiety, żądne perwersyi z batem lub kokietujące nową broszką przy dekoltażu... nową ideą, Bismarki, hetery, karyerowicze dziennikarscy i oszuści kryminalni, broniący się etyką nowej filozofii! A tłum? Tłum jadł, pił i spał i rozmnażał się w trzody; a że dla odróżnienia od czworonoga miał mózg do myślenia, a usta dla mowy, więc myślał i mówił o jedzeniu piciu, spaniu i rozmnażaniu. Biedny tłum! Abstrakcyi nie można ani pić, ani jeść, ani nic, więc cóż po nich? *Conspuez les abstracts!* Nietzsche nie był Mesyaszem, nie stał się nawet Lutrem, nawet Napoleonem, swym geniuszem nie zaskarbił sobie tylu prawdziwych wielbicieli, tych stałych uczni, ile prof. Jaeger... wełnianemi koszulami.

I wtedy uczuł Szeerbart smutek i samotność, zaśmiał się szeroko i hałaśliwie. Była w tym śmiechu nuta cyniczna, a trochę szaleństwa i bolu. Wtedy zobaczył mądry klown dokoła stojące piękne zamki, śliskie a misterne i błyszczące, na niebie płaską taflę słońca żółtego bez żadnej chmury, ale pod wszystkiem gładki lód, a pod lodem bezdeń wody. Wtedy, wtedy powiedział sobie, że i tu tańczyć można i stworzyć sobie wygodny padół śmiechu, ale trzeba będzie wymyśleć swoje *pas*, oryginalne, indywidualne *pas*.

A ponieważ był w Berlinie, *anno* koło 1890. urodził się utalentowanym Szeerbartem, w dzieciństwie

zapewne już zdradzał i t. d., choć rodzina sprzeciwiała się i t. d. po ukończeniu i t. d. — i należał do młodych Niemiec, więc wymyślił swoje *pas*, które nazwano antyzmem.

* * *

Marnego filistrów rodu nienawidzimy szczerze wszyscy. Ta zwarta, nieskończona falanga czerwonych, twardych karków *epicier*'skich, wychudłych szkap kieratowych, przywiązanych pensyą do stołka a biedą do głupoty, hotelarzy i restauratorów, ekscelencyi i aptekarzy, kobiet - samic, prowincyonalnych polityków, liberalnych zacofańców, ta falanga, zaczynająca się Jezuitą, a kończąca junkrem - matołkiem, ta rosnąca milionowa hydra, ta olbrzymia tama, zalegająca w poprzek rwącego strumienia ludzkiej myśli, ten bierny, ale niepokonany nieprzyjaciel idej i ideałów, nieugięty wróg wolności i piękna, ci Persowie, którzy rządzą Atenami i Ateńczykami, to jest to, co należy wygładzić, zniszczyć, to jest to, co skeptycznie a głośno przeczy słowom Pisma: »na obraz i podobieństwo stworzeni«, to jest to, co pozwala parafrazować słowa Ewangelii i Darwina: »Z prochu powstałeś, a w małpę się obrócisz«. W epoce tak namiętnego demokratyzowania sztuki, w tych niezwykłych, przejściowych czasach, w których naga bogini ma zstąpić na bruk i asfalt i czarować i upajać przechodni, pędzących za złotem do fabryk i biur, w epoce panoram i *monstre-concert*'ów — zdawałoby się — istnieją serdeczne węzły między nimi a kapłanami. Przeciwnie! Dusze artystyczne odczuwają, że społeczeństwo, otaczające

ich, to nie Grecya, że nie oni, pomazańcy talentu zstępują w tłum, ale że tłum od czasu do czasu ma bezczelną fantazyę ściągania ich do siebie i używania, jak używa tramwajów i tenorów. I stąd wielka przepaść między Horacyusem a wulgarnym filistrem, stąd zerwanie prawie wszystkich sympatycznych nici, stąd pańska pogarda kapłanów dla tych, którzy grubą nogą chcą się wedrzeć do miejsca świętego świętych, a dla wszystkiego, co nie schlebia ich szablonowym apetytom i marnym gustom, mają ordynarny śmiech. Społeczeństwo jest zawsze o dwa wieki za artystami i myślicielami, filistry o całą wieczność.

Szeerbart nienawidzi filistrów, nienawidzi, jak nienawidzili: Goethe, Schiller, Schopenhauer, Grabbe, Platen, Immermann, Brentano, Tieck, Heine, Jean Paul, Schleglowie, Börne, Gutzkow, Keller, jak jego rówieśni: Liliencron, Hartleben, Bierbaum, Hauptmann, Halbe, Rosmer, jak ich nienawidzi każdy artysta niemiecki, i dzieli ich na adwokatów Müllerów i na kucharki Taruby. W tej parce skreślił filisteryę współczesną. Poeta Safir przed swą własną kucharką Tarubą ucieka z Bagdadu, w pogoni za swą transcedentalną kochanką, nieuchwytną Dżyną. Taruba kocha go bardzo, opiekuje się nim troskliwie, ba nawet gotuje mu świetnie, ale czasem »młóci« go pięśćmi. Taruba to tak trochę symbolicznie może kochanka zmysłów, może rodzina, może obowiązki społeczne, może szablony zasad; Safir, rafinowany fantastyk, tęskniący do wszystkiego, co niepojęte, niezrozumiałe, nieznane, nadzmysłowe, obłąkane, kochający się do szaleństwa w uroczej Dżynie (czytaj: Mrzonce), nie może znieść

głupiego ciepła, brutalności serca, umysłu i pięści Taruby, nie może znieść w koło siebie kucharskich dusz i ucieka, aby później kiedyś, nie odkrywszy nowego tajemniczego świata, zginąć w glinianej chatce nad Tygrysem, gdy białe róże pachną, a hyeny się zbliżają. Taruba, kucharka Bagdadu, to i filister i kobieta w jednej osobie, a więc już za wiele złego. Safir-Szeerbart jest i tak przecież antyerotykiem i to jest pierwszy punkt, rys i dogmat jego antyzmu. Antyerotykami zostają zwykle wszyscy emerytowani erotycy; wtedy głoszą dopiero ci panowie, że »od kobiet trzeba mieć ręce wolne«, kiedy się te ręce trzęsą. I przystojny pan Szeerbart jest antyerotykiem, choć krzykliwym, ale nieszczerym. Sofistycznie ułożył sobie (a raczej »królowi-czytelnikowi«) wnioskowanie logiczne a komiczne. Otóż jest instynkt rasy, a ten wymaga, aby dziecię było doskonalsze od ojca, a więc człowiek coraz doskonalszy... Otóż pan Szeerbart uważałby się za poniżonego, gdyby miał zrodzić potomka doskonalszego, pan Szeerbart ma dosyć dumy, aby siebie uważać za ostatnie złote ogniwo łańcucha, za kwiat agawy, za ostatniego z Szeerbartów, ale też najdoskonalszego. Ha! Ha! Zresztą wielcy prorocy nie kochają ziemi, jak zwykli śmiertelni. Ha! Ha! Zresztą on (jak Nietzsche) nie znalazł jeszcze matki swego dziecięcia. Ha! Ha! Nie baczy na to platonik Safir, że nawet pisanie: *„Der Tod der Barmekiden“* jest niczem innem, jak transponowanym erotyzmem, a twórczość artystyczna rozkosznem sam na sam albo z nieuchwytną Dżyną, albo z innym uchwytnym »puchem marnym«.

Dwoma tomami rozpoczął Szeerbart walkę z heteryzmem europejskim, walkę z pudrowanymi wampirami w czarnych jedwabnych pończoszkach. Przygotował sobie cały arsenał lekkiej broni, budoarowych sztylecików, maleńkich srebrnych armatek, blaszanych szabelek i taką bronią wojuje z płcią szatańską w *„Ich liebe dich"* i *„Tod der Barmekiden"*. Oczywista, w walce tej nie słychać poważnego zgiełku argumentów filozoficznych, surowych rozumowań pesymisty, ani asketycznych kazań; to raczej rozterka w cichej alkowie między dwojgiem kochanków, rozkapryszonych miłością i rozkoszą, o to, kto kogo kocha więcej, to raczej mała ranna chmurka refleksyi u tego, który wieczór znowu wróci, to niegłęboka filozofia starego kawalera w zaraniu podagry. Najlepszy dowód w tem, że pan Szeerbart proponuje sobie systematyczne zaprowadzenie w Europie instytucyi mniej więcej tak wesołej, jak haremy. Haremy dla Europy! krzyczy wesoły antyerotyk, bijąc w blat marmurowy w *Café Bauer*. Haremy to jedyny ratunek dla męszczyzn! krzyczy. nadfantasta, kiedy wokoło pryskają iskry płomiennych dysput, kiedy podnieceni megalomani przeklinają tłumy, śpieszące ulicą, kiedy młodym Norwegom młode Niemcy kadzą mirą drogiej a rzadkiej indywidualności, *toddy* i koniak leją się po ziemi, L. Marholm ochrypniętym głosem wykłada o nowej Ewie nadludziom pierwszym, kiedy odsłaniają się rąbki »nagiej duszy«, a satanista słowiański rzuca się do fortepianu, by wlewać piekło w smętny nokturn Chopina. Haremy dla Europy! brawo! powtarzają półpijani, półgenialni prorocy nowych kierunków *(izmów)*, śmiejąc

się z naszego klowna, wiedząc już, że z poligamii i haremów zrobi sobie wesoły pesymista szkapę-ideę, na której jeździć będzie w przyszłym tomie po twardych łbach filisteryi czytającej. I zgadli. Szeerbart przywiązuje do rydwaniku swej wyobraźni wszystkie pstre pawie, bierze angielską harmonikę do rąk i mknie, już nie w zaświaty, w państwo migocących gwiazd, na których poezyi lekko zbankrutował (*„Das Paradies, Heimat der Kunst“*), ale do Osmanii na daleki Wschód, Wschód tysiąca i jednej nocy. Szeerbart pisze historyę o potężnym, bogatym, znudzonym sułtanie, jego żonie Abasie i tym trzecim panu, który jest i był zawsze i wszędzie i będzie... jeżeli na kuli ziemskiej nie zaprowadzimy haremów. A historyę Szeerbarta opowiada w dziwnem widowisku olbrzym wschodni Raifu.

...Był razu pewnego sułtan z krzywą szablą, bardzo potężny, a tak bogaty, że kiedy nogą o ziemię uderzył, brylanty tumanem rozpryskiwały się wokoło. (Aaaa!) Miał piękną żonę, Abasa było jej na imię, a ta Abasa miała wielkie czarne oczy, długie czarne włosy, piękne modne suknie i mieszkała zamknięta w haremie. Sułtanostwo długo, bardzo długo kochali się strasznie. Ale potem zaczynało im już być nudno, bo byli tylko sami, a ciągle kochać się nie mogli. (Eeee!) Wtedy sułtan rozkazał, aby do pałacu złotego mogli wchodzić także i inni ludzie i na pokoje sułtańskie i do haremu. (Oooo!) Wtedy zaczął bywać w pałacu wielki wezyr Dżafar i bawił sułtana, a ten nabierał humoru. Ale kiedy sułtanowa Abasa jeszcze się nudziła, począł i ją bawić piękny, młody Dżafar. A wnet i sułtanowa zaczynała nabierać humoru. (Hehe!)

I tak powstała arabska, przenajrozkoszniejsza trójca, jak powstają berlińskie i paryskie, jak u Zulusów i w Grenlandyi... jeżeli nie zaprowadzimy haremów. Prawdziwe arabskie dziwy wywiązały się potem na dworze sułtańskim, sułtanową musiano wywieźć w dyskrecyi na wieś, a potężny sułtan, jak był bogatym, tak i okrutnym, — mścił się po sułtańsku, kazał wieszać i ścinać tłumami, począwszy od synka Dżafara i całego jego rodu dzielnych Barmekidów; podobno kilka rzek krwią spłynęło do morza, a z ludzkich czaszek wyrosło pasmo górskie. Arcysmutny ten wypadek wskazuje jasno na konieczność zamykania swych żon w haremach i obstawiania ich melancholijnymi rzezańcami. Tak radzi Szeerbart, to jest jego filozofia płci, tak pouczają publikę w antraktach — powieść dzieli się na akty i antrakty — olbrzymy-lwy niebieskie z Demawendu, nadzwyczaj żarłoczne i dowcipne, a tak swawolne, że czasem sypią sobie piasek do ócz, biją się łapami i gryzą. P. T. Publice, zebranej na arabskiem *theatrum* powieści Szeerbarta, sypią piaskiem w oczy ciągle. Przytem mówią o kobietach tak przykre rzeczy, o jakich się ani filozofom Schopenhaurowi i Nietzschemu nie śniło, i okazują się najzagorzalszymi wrogami emancypacyi.

Równie ostrą, fanatyczną propagandę erotyczną krzewi mądry klown w wagonie I. klasy pociągu, jadącego z Berlina do Petersburga, krzewi w mózgu mecenasa Müllera, w 66 intermezzach, które stanowią tom zatytułowany nęcąco: „*Ich liebe dich, ein Eisenbahnroman*“. Jużto napisy obiera sobie Szeerbart z czelną brawurą i bezgraniczną swobodą, a formy nie krępuje

niczem, ani tradycyą mistrzów, ani klasyfikacyą krytyczną, ani łokciem estetycznym, byle ziarnko myśli miało wygodną skorupę. Pod tym względem jest bardzo barokowym i, gdy mu się fantazya rozswawoli i rozkaprysi, to maluje i rzeźbi maskarony, girlandy, papiloty i gipsaturki, jak: noweleta jutra — wizya troski — *rondeau* prozą — *capriccio* nerwów — studyum ranne — kosmiczna winietka — sen alkoholiczny — łotrowski waryant — pedagogiczne *scherzo* — architektoniczna apokalipsa — zbawcza burleska. I zbawia go ta burleskowatość rzeczywiście przed skalpelem asystentów chirurgii krytycznej i przed zarzutem nieoryginalności formy. Można w tych legendach, przypowieściach zasmakować, jak w małych rajskich jabłuszkach, bardzo ładnych, ale czasem bardzo cierpkich, tylko że na jednem drzewie rajskich jabłuszek miliony, a u poety barokowego pomysły formy i tytułów podobno troszkę się wyczerpują. W każdym razie ta forma nowelistyczna znacznie łatwiejsza do strawienia dla czytelników doby elektrycznej. Takie *„Ich liebe dich“* można przeczytać całe i w wagonie i w hamaku, w każdej porze i w każdym nastroju i po odejściu tej, która zostawiła po sobie zapach *mille-fleurs* i pamięć uścisków, i wtedy, gdy z głównej ulicy słychać krwawy hymn tysiącznego tłumu i trzask otwieranych karabinów, i po powrocie z pogrzebu przyjaciela jedynego i w oknie hotelu z widokiem na Alpy o zachodzie słońca.

Są autorowie, których książki fascynują, każą zapominać o miejscu i czasie i, choć oświetlają fakty aktualne i lokalne (Europa, *fin de siècle),* choć uplastyczniają wypadki i ludzi codziennych, konflikty

przeciętne, oświetlają je niezwyczajnie, sztucznie, a tak dziwacznie, że czytający zapomina o dyablim świecie, a wchodzi w fantazyjny świat, w autora, zapomina o swoim kącie widzenia, a patrzy przez pryzmat poety; ci autorowie mają temperament — i Szeerbart ma temperament. Są dalej autorowie, którzy choć nie mają iskry prometejskiej, choć na Olimpie siedzą na szarym końcu, choć niewiele wnoszą sami do wielkiego skarbca myśli ludzkiej, ale mają dziwny dar odchylania zasłonek i bielma z oczu, pobudzania myśli czytelnika, wskazywania mu drogi, którą, konsekwentnie idąc, może zajść do absolutu Absurdu, do granić wiadomości, zasłoniętego posągu z Saidy. Niewielu ich ma ten dar talentu, niewielu dzieła są takim rozkładowym kwaskiem dla ludzkiego myślenia, tej przeświętej mocy, która nam tyle rozkoszy i tyle sprawia bolu, a zawsze zawodzi nad brzeg przepaści. Szeerbart, smutny humorysta, ma go od swego arcymistrza, obłąkanego poety-filozofa. Nietzsche zuchwałą ręką rozbijał każdą prawdę pospolitą, z przeczenia wysnuwał następstwa coraz dalsze, potężniejsze, zawrotniejsze, ale praca jego, druzgocąca i burząca stary gmach, a budująca nowy Babel na bagnie kłamstwa, miała wielki styl proroków i świętych. Szeerbart, mały uczeń wielkiego mistrza, potrafi czasem wywołać ten sam skutek, uczucie pustki w chaosie, bezgranicznej nudy w rozkoszy, uczucie orłów w klatce, nicości, bezcelowości i niedoli ducha małemi sztuczkami, gustem kuglarskim; bierze małe wypadki, a przed ławkami czytelników wysnuwa z nich wesoło i zgrabnie konflikty żywiołowe, aby tylko pokazać im, że są małą, biedną i głupią ofiarą przypadku,

że są przemarnem niczem, że cały glob n. p. ziemski mógłby zniknąć w jednej chwili, gdyby której z gwiazd przyszła fantazya pójścia na manowce, a drożnik niebieski źle ustawił zwrotnicę astralną. I w rzeczy samej powieść „*Na prost*“ odbywa się już w czasach po zetknięciu się kuli ziemskiej z jakimś złośliwym płanetą. Ocaleli tylko trzej bardzo sławni germaniści z czasów poschopenhauerowskich w butelce ośmiokątnej, którą przed końcem świata wystrzelono w powietrze. I namiętne dysputy owych trzech niemieckich specyalistów nad stanem filozofii i poezyi w owych czasach po Schopenhauerze są właśnie arcywesołą treścią tej powieści, która tytuł stąd wzięła, że przezacne profesory z flaszki piją w niej jakieś dziwne ziemskie wino i przerywają sobie uczone dyskusye tylko pijackiem: „*Na prost*“... Wiele sensu jest w tych nonsensach Szeerbarta, wiele racyi w głupstwach. Bardzo wygodnie zresztą jest zająć sobie takie stanowisko, z którego można z wesołem lekceważeniem patrzyć na idey, bogi, wiary, geniusze, świat, a nawet na... mecenasa Müllera, obywatela wolnego cywilizowanego państwa, spadkobiercę dziewiętnastowiekowej kultury, majętną, uświadomioną jednostkę społeczną z patentem uniwersyteckim.

* * *

A mecenas Müller to przecież potęga. Tak trochę symbolicznie to wszystko realne, trzeźwe, prawdziwe w życiu, to wszelki mus żelazny i bezwzględna prawda, to popęd do odżywiania się i popęd płciowy, to konieczność upodobniania się do otoczenia czasu i miejsca, to niewola uspołecznienia się, unarodowienia, to

wszystko, co pęta i wiąże człowieka wolnego, robi z niego liczbę w księgach magistrackich, ubraną w kołnierzyk i zdobycze cywilizacyi, co pędzi z lasów do kancelaryi. Za mecenasem Müllerem stoją parlamenty i policyanci, paragrafy religijne, myśliciele i krawcy, socyologowie i szewcy, poeci i psychiatrzy. Umysł ludzki pracował z tytanicznymi wysiłkami 19 wieków, nim się zdobył na człowieka Müllera; trzeba było rewolucyi i szafotów i męczenników, Lutra, Voltaire'a, wojen, pokojów, poetów, wędrówek, narodów, krucyat, akademii, artystów, trzeba było olbrzymiego nawozu genialnych idej i wynalazków, aby w końcu wykwitnąć mógł tak piękny kwiat ludzki, jak wielemożny pan Mecenas Müller. Trzeba było dopiero, żeby Prometeus wykradł Jowiszowi pioruny, Chrystus pozwolił się ukrzyżować, a firma Mayer i Schulze sprzedawała prawdziwe gumowe płaszcze do podróży, ażeby tę wolną jednostkę ludzką można podziwiać w całej jej okazałości i potędze. Potężniejszej złośliwości w przyrodzie już nie znajdziesz nad to straszne ośmieszenie ludzkości! Od człowieczej tragedyi głupszej farsy już nie stworzy nikt, bo niktby nie mógł rywalizować z wszechpotężnym autorem! Kiedy Szeerbat przekonał się, że mecenas Müller to, jak inny Meier, czy Mazurkiewicz lub Marcinkowski, są ogólnym typem, wyrazem epoki ostatniej, przedstawicielami mas, społeczeństw i narodów, mają prawo obierania i obieralności, mogą zwiedzać muzea, kształcić się w książnicach, jeździć kolejami i balonem, uczyć dzieci, karać, aresztować i być aresztowanymi i powieszonymi, czyli że są je-

dnostką uprawnioną do zrywania owoców cywilizacyi ze wszystkich drzew w raju nowożytnym, splunął, spojrzał w niebo i zaśmiał się cynicznie... Na to szkoda było czasu i pieniędzy, szkoda Golgoty, Sokratesa, Kopernika, Napoleona; i łańcuchy olbrzymich gór rozsypywały się, żeby porodzić myszkę Müllera, bito we wszystkie wielkie dzwony, a przyjechał do miasta tylko kucharz królewski, krzyczano z pychą o potędze ducha ludzkiego, a na przykład stawiano mecenasa Müllera, wrzeszczano o nadchodzącej jeszcze wyższej rasie nadludzi, tak, jakby współczesne społeczeństwo Müllerów składało się z ludzi, a nie z cyfr, mających tyle a tyle długu państwowego, tyle a tyle kroków wolnych, tyle a tyle karabinów na obronę swej kieszeni i swego kraju..., no to szkoda było czasu i pieniędzy, szkoda ongi tych siedmiu dni stwarzania, szkoda dziewiętnastu wieków bojów myśli ludzkiej, krwi i łez.

Müller to bardzo sympatyczny męszczyzna w sile wieku, zdolny, inteligentny, wesół, zdrów, pracowity, służbisty, wierny poddany swego króla i krawca, bardzo dobrze wychowany, świadom kodeksu karnego i higienicznego, nadzwyczaj poprawny syn, poprawny mąż, poprawny ojciec, właściciel trzeźwego, zimnego rozsądku, dwu tuzinów jedwabnych koszul nocnych, człowiek, nie egzaltujący się nawet, gdy kucharka rosół przesoli lub przyjaciel długoletni umrze, nie zapalający się do żadnej idei, nawet idei ubezpieczenia się na życie w angielskim *„Unionie“*, nie dający się porwać żadnemu pięknu, nawet pięknu *Spatenbräu'*a. Mecenas Müller rodzi się już *correct*, może w ręka-

wiczkach i z parasolem w ręku, jest dzieckiem, mniej lub więcej krzykliwem, chłopcem, mniej lub więcej tępym i mało pojętnym, potem burszem, upijającym się i zdającym egzaminy, a potem mecenasem, czytującym regularnie swoją gazetę, chodzącym do swojej knajpy, używającym wody ateńskiej do włosów, *Santal du Midi* i tej lub owej formuły etycznej, społecznej. Mecenas Müller kładzie się w grób, nie zapomniawszy przedtem naciągnąć zegarów w mieszkaniu i popatrzyć, ile było stopni ciepła na termometrze. Mecenas Müller raz kocha w życiu prawdziwie, a zresztą ma »stosunki«. Mecenas Müller raz w życiu miał »ciekawy wypadek« i o tem opowiada co dwa lata, gdy sobie podchmieli. Mecenas Müller uważa za swój obowiązek twierdzić, że i on kiedyś był szalonym, ot i jak!, ale potem życie — twarde warunki... wtedy macha ręką tajemniczo. Mecenas Müller cieszy się sympatyą i szacunkiem, po znojnem życiu spocznie w Bogu w grobie, który posypano proszkiem na owady. Mecenas Müller kiedyś, gdy zatrąbi trąba archanioła, przyjdzie na dolinę Jozafata w kaloszach, z parasolem i Baedekerem w ręku, a gdy Bóg rozdzielać będzie ludzi na tych po prawicy i na tych po lewicy, przyjdzie kolej i na Müllera. Wtedy anioł na jedną wagę położy serce niegdyś uwiedzionej i porzuconej dziewczyny, trupa człowieka, zabitego w pojedynku, nędze nieobdarzonych nigdy żebraków, a na drugą wszystkie kodeksy, słoiki i kamizelki Müllera, inny anioł krzyknie: prawica!, a mecenas Müller, uprzejmie kłaniając się na boki znajomym dygnitarzom z Berlina, przejdzie na prawicę.

* * *

Z tym Müllerem jechał niegdyś z Berlina do Petersburga p. Paweł Szeerbart, wesoły poeta, apostoł pustoty i szaleństwa, temu panu wykładał zasady swego antyzmu i astropsychologii, długo, szeroko i poważnie. Mecenas Müller był ostatecznie bardzo zadowolony z nowej, oryginalnej znajomości, ucieszony z wybryków jego humoru o podkładzie poważnej myśli, choć wiele, bardzo wiele nie rozumiał. Należy się spodziewać, że i czytelnik będzie równie zadowolony i ucieszony z poznania nadfantasty berlińskiego, o którym może jeszcze i kto inny kiedyś co napisze...

Myślę o tobie, panie Nordau!

TEODOR TOMASZ HEINE.

SYLWETKA WESOŁEGO MALARZA.

Heine! Heine! Heine! Heine!

Tylko to jedno nazwisko słychać zawsze od wszystkich stołów w czwartek po godzinie piątej w kawiarniach monachijskich, kiedy świeży numer niemieckiego *Gil-Blasa* — *„Simplicissimusa“*, rozchodzi się między gości codziennych, rdzennych, korzennych gości. A dwą są rodzaje kawiarni w stolicy dynastyi Wittelsbachów i Bier-Pschorrów: kawiarnie, w których oddychać można, i te, w których oddychać niemożna z powodu atmosfery, przesiąkniętej zapachem potu głupich ludzi, wonią prusko-kolonialnych cygar i dziwnym odorem zatłuszczonych kart preferansowych.

Siedzą przy okrągłym stoliku: Maier, Huber, Müller i Schulze, jegomoście apoplektycznie rumiani, z fioletowymi, obrzękłymi karkami, nikczemni z profilu swych twarzyczek o nabrzękłych oczach, które mają być... oknami do ich dusz, dusz kamieniczników; trywialni w ruchach do szpiku kości, z łysi-

nami, szklącemi jak wypukłe źwierciadła, śmieją się paskudnym śmiechem zdrowych hipopotamów i grubymi, brudnymi paluszkami, na których pierścień siedzi przy pierścieniu, a przy tym pierścieniu jeszcze jeden pierścień, tasują opuchłe z brudu karty. Słupy ze sztucznej masy marmurowej giną w mgłach dymnych, w szklanych gruszkach elektrycznych łuki rozżarzone błyszczą jasno i wesoło, blondynki i brunetki z zapadłemi ramionami, ale dziwnie wypukłymi biustami, roznoszą kawę w pseudosrebrnych puharach, słychać stuk kijów bilardowych, syk tramwajów z ulic.

Huber, Müller, Schulze, pochylili się nad Maierem, który rozwinął szeroko urzędowy organ anarchistów z temperamentu artystycznego — *„Simplicissimusa“:*

...*Damisch verpflixter Heine!*
...*Sacradi, ter Kerl hat Witz!*
...*Sacramint, sacramint, famoser Krippi!*
...*Geniales Luder, na... na...*
...*So a Schelm, so a Bist!*
...*Nettes Hundsspass!*

Nagle... *Da schau, Huber, da bist Du... Hihihi!*
...*Und Du Schulze... Hahaha! Hirr Gottsacra!*
...*Und Sie Dochtor Maier... Hohoho!*
...*Und Sie Professor Müller... Na, so etwas! Ujujuj!*

I trzęsą się im opasłe brzuchy, podtrzymywane szczerozłotym łańcuchem od niezastawionego szczerozłotego zegarka z podwójną kopertą; na niskie czoła, przypominające czoła szczepu Somalisów, występuje gruboziarnisty pot, w nagich czaszkach odbija się

ordynarnie głupi deseń sufitu kawiarnianego, a spocone ze wzruszenia rączki trą o spodeńki, o piękne żółte spodeńki w kratkę fioletową.

Poczciwi, dobrze odżywiani, ciepło ubrani, kiepsko umyci, nie uczesani: *Viel zu vielen*, — filcufile, wściekłe w sylwecie, bajeczne w kolorze, filcufile-filistry. Raz na tydzień sprawia im tę wyższą rozkosz bezimiennego portretowania ich barokowych konturów młody Hebrajczyk, dziś już słynny karykaturzysta, pan Teodor Tomasz Heine, młodzieniec bardzo łysiejący, bardzo brzydki, złośliwy, a przytem namiętny szachista. Siada popołudniową porą w pewnej narożnej kawiarni przy stoliku pod oknem, gra w szachy albo z *chevalier*'em Reznickiem, specyalistą od kokot wszelkiej taksy i od młodych mężatek o nadmiernie wybujałym poroście złotorudych włosków, albo z panem Eckmannem, nadzwyczajnie wysokim dandysem, wystrojonym zawsze w stylu *„Biedermaierepoche“*, a przytem profesorem sztuki stosowanej i znakomitością w tej gałęzi; dokoła stoją weseli ludzie z rozmaitych redakcyi, głównie naród artystyczny z *„Simplicissimusa“*, *„Jugendu“* i *„Narrenschiffu“*, stoją Polaczki, Węgrzy, Moskaliki, a Heine posuwa pionki machinalnie, czyniąc dziwnie chytre a jadowite grymasy; czasem bryźnie jakimś bardzo pieprznym dowcipem *à propos* tej lub tamtej pani, pijącej kawę, *à propos* tego lub owego jegomościa, wpatrzy się w kogoś z podejrzaną skrupulatnością, albo improwizuje syntetyczne liryki w manierze Holza — *„in einer hölzernen Maniere“*...

Ich sitze
Im Caffé
Am Eck,
Ich spritze
Sociodol
0·5...
Es beisst
Schreklich
O je!
O Du
Verdammte
Sau-Trilby! Sau Trilby...

Czegoś trywialniejszego nad to epitafium na romans swój z Neapolitanką z damskiej orkiestry nawet wyobrazić sobie niemożna; taksamo jednak trudno wyobrazić sobie coś subtelniejszego w paryskim stylu, niż okładka jego n. p. do *„Demivierges“* Prévosta, do *„Fleurs du male“* Baudelaire'a i do wielu innych francuskich poetów najnowszej doby. Heine doprowadził naturalizm do trywializmu, w tem wynalazł swój bardzo nieestetyczny a artystyczny styl, a w tym stylu doprowadził do takiego wyodrębnienia, pogłębienia i spotęgowania charakterystycznych znamion, że styl ten stał się jego indywidualnością, a indywidualność ta wytworzyła całą szkołę, cały styl karykaturzystów i rysowników niemieckich, w rozwoju zaś swoim zdystansowała karykaturę francuską: Caran d'Ache'a, Leandra, Foraina, A. Faivra, H. Paula, Cadela, Rabiera, Willette'a, braci Weberów, Steinlena.

T. T. Heine miał wielkich i ogromnie popularnych poprzedników i mistrzów swego stylu w Buschu i Oberländerze, dwu obecnie starcach, ale nie-

gdyś filarach i założycielach *„Fliegende Blätter“*, pisma humorystycznego, które obecnie liczy ni mniej ni więcej jeno sześć-kroć-stotysięcy przedpłacicieli. Busch i Oberländer rysowali i pisali całe epopeje satyryczne na filistra, na kulturę piwną Niemców, na strasznie komiczną patryarchalność rodzinną, na kretynizm studenta-bursza, na pełną pychy głupotę oficerską, na zdziecinnienie i *marasmum senilem* starych profesorów, bigoteryę zasuszonych starych panienek, na chytrą lubieżność proboszczów itd. itd. Z czasem jednakże wyśpiewali całą swą żółć i ograne motywy aż do znudzenia, a co gorsza manierę ich do niemożliwości zaczęli powtarzać wszyscy rysownicy, a co jeszcze gorsza, pismo, któremu oni nadali styl swój i duchowy koloryt, z świstka artystycznego, prowadzącego kampanię humorystyczną z filistrem, stało się sztandarem filisterskim i półurzędowym organem głupiego małomieszczaństwa. Obok porcelanowego dzbaneczka z kawą i skórzanego woreczka na tytoń w każdej rodzinie musiały leżeć na stole też *„Fliegende Blätter“*, a małe bębny złośliwe i dziewczątka o piersiach, jak deski, o łydkach, jak kołki z płotu, z równą swobodą mogły je czytać i weselić się z mdłych, poczciwych a nudnych dowcipów, jak i opasłe *Staatshämorroidarius'y* i świekry, podobne do biblijnych Lewiatanów, smoków jak wiadomo ogniem i sadzą ziejących. Cygańsko-artystyczny, wrogi klerykalizmowi i patryarchalizmowi humor rysowników z dawnych lat ustępował miejsca konwencyonalnym, wiecznie tesame śmiesznostki persyflującym dowcipom filistrów o filistrach i to właśnie w czasach, kiedy we Fran-

cyi psychlogiczna karykatura o głębszym społecznym pomyśle wywalczała sobie napowrót prawa obywatelstwa. Brakło terenu złośliwościom.

Dla Oberländera *fin de siècle'u*, dla *par excellence* współczesnego Hogartha, dla T. T. Heinego, założono więc *„Simplicissimusa“*.

T. T. Heine jako indywidualność artystyczna nie jest zupełnie niespodziewanem zjawiskiem n. p. iście dyabolicznej złośliwości i negacyi satyrycznej wszystkiego, co jest powagą w rozmaitych dziedzinach życia. Pradziadów swej sztuki ma już w takim współzawodniku Rowlandsona, księciu karykaturzystów angielskich, Jakóbie Gillrayu, dalej taki Goya y Lucientes, genialny dworak Karola VII. w Hiszpanii, był i zgryźliwszym *advocatus diaboli* i piekielnie zapamiętałym wrogiem wszelkiej pruderyi, kłamstwa, świętoszkostwa, jezuityzmu, w formie wypowiedzenia się w swych sztychach więcej dziwacznym, groteskowym, trudniejszym do wyrozumienia. Prototypy Heinego dalsze to genialny rewolucyonista i wizyoner karykatury, Grandville, to niemiecki rytownik śmierci, wróg rewolucyi, Alfred Rethel. Ale T. T. Heine bardzo organicznie związany jest z duchem swojej epoki, z pokoleniem, prowadzącem z filisterską burżoazyą zaciekły bój o uznanie i szacunek dla wyjątkowych organizacyi psychicznych, bój o kult dla indywidualności. Z tych dążeń, wrogich tłumom głupim i brzydkim, z estetycznej niechęci do skarlałej i zeszpeconej ludzkości, z obrzydzenia do warstw opuchłego *epicier*'stwa, z pogardy dla zgiętych w pałąk pleców ministerskich i lokajskich, z litości dla bezmiernej

nędzy proletaryatu inteligentnego i dla głodu robotniczego, z nienawiści do wszechmożnego militaryzmu, do brutalnej przemocy, z tych najrozmaitszych zmiennych uczuć współczesnej szlachetnej jednostki, wyszła jego satyra nieubłagana, niezrównana, determinacyjna. Z poza tej satyry szczerzy złośliwie ząbki myśl rewolucyjna, przebłyskiwa krwawo żądza wściekłej opozycyi przeciw wszystkiemu, co krępuje, więzi, knebluje usta, ściska za gardło, zamyka w więzienia, głodzi, skazuje na śmierć, każe bezwinnie rozstrzeliwać! Satyrycy byli zawsze poniekąd buntownikami, ale satyryk Heine to buntownik, którego wolnymi czynami są jego dzieła artystyczne, pełne jadu destruktywnego, który większą szerzy propagandę rewolucyjną, bo ośmiesza, beznadziejnie ośmiesza tych, którzy zresztą nietylko śmiechu godni. Heine walczy przeciw ideom państwowym, opartym na rzeczywistościach prostytucyi, policyi i klerykalizmu, walczy inną bronią, jak Tołstoj, ale równie namiętnie, walczy przeciw bigoteryi, która jest siostrą cioteczną prostytucyi, a tego kuzynostwa się wypiera, walczy przeciw imperatorskiemu obłędowi i morskiej chorobie Wilhelma II., wydrwiwa mocarstwową manię Niemców, ich opętanie marynarkowe, ich niewolniczą uległość we wszystkiem histerycznym pasyjkom koronowanych kacyków. Ilustruje więc cały cykl: «W najciemniejszych Niemczech», w którym jest odwzorowana zakulisowa, ukryta strona tego rozbujałego merkantylnego życia potężnych Niemiec, wszystko to co się dzieje w podziemiach, poddaszach, oficynach, piwnicach, więzieniach i szpita-

lach, co jest odwrotną stroną medalu, co jest hańbiącego, gnijącego, wołającego o pomstę w przepysznie rozkwitłej kulturze potężnego narodu Germanów. W innym cyklu: «Obrazkach z życia rodzinnego» daje wielką galeryę anekdot ironicznych, złośliwie, zgryźliwie ilustrujących mniemaną sielankę pożycia małżeńskiego, konwencyonalne kłamstwa o cichem szczęściu rodzin, biblijne uczucia dzieci dla rodziców, matek dla córek; we wszystkich tych obrazkach przedstawia jużto destruktywną, upadlającą potęgę nędzy, jużto obrzydliwy sentymentalizm niemiecki, wypowiadający się w tych włóczkowych robotach, w tych rodzinnych *„festach“*, w tych zamiejskich majówkach, w tym kulcie dla Bismarka z porcelany, jużto przedstawia znowu harmonijny kompromis wielkomiejskiej zgnilizny i bezprzykładnej gangreny moralnej z archaiczną spokojną szczęśliwością wzorowej rodziny purytańskiej. Ten sam Heine, który w politycznem życiu, możnaby powiedzieć, przejął całą duchową spuściznę po profesorze Quiddem, autorze broszury o cesarzu Kaliguli, i który tak bez wytchnienia i z taką zamaszystością ośmiesza obłęd imperatorski, ten sam Heine, który tak wesołą chwałę głosi nawodnionych mózgów prowincyonalnych Serenissimusów, tych biednych jąkał, cierpiących na wyschnięcie szpiku pacierzowego i europejski koncert chorób wenerycznych, chcących jednym marnym idyotyzmem rozwiązywać w swych kraikach kwestyę społeczną, ten sam więc chochlik metropolii niemieckich, wróg nieubłagany i nieprzekupiony koronowanych lowelasów i noszących wil-

helmowskie wąsy prokuratorów, zaczepia też dość ostro i swobodnie, dość zgryźliwie i bez pardonu bankrutujące instytucye społeczne małżeństwa i rodziny, kwestyonuje na tle życia współczesnego sens i racyę dziesięciu przykazań głównych i stu przykazań ubocznych, które wymyśliła fantazya klerykałów i kancelistów. Wesoły Robespierre obraża i policzkuje trzykroć święty i potężny obskurantyzm małomieszczańskich Abderytów, liberalnych murzynów, każdą swą karykaturą, opiewającą ich śmieszne świętości, parafialne powagi, łokciowe ideały. Cała jego artystyczna działalność to malowana parodya człowieka przeciętnego, to synteza wszelkiej brzydoty, wszystkich małostek, marnostek, słabostek *de l'homme médiocre*, galerya stylizowanych, ale klasycznych postaci małomieszczańskich, galerya, która tak może przedstawić współczesną inteligentną ludzkość, jak arcyideały i arcywzory greckie wyobrażają: Dzeus kapitoliński, Wenus milońska i Apolon belwederski. Te cykle rysunkowe T. T. Heinego to płaskorzeźby brzydkich, wynaturzonych istot, produktów cywilizacyi, których codzienne, wzajemnie tak sobie podobne dusze przejawiają się już w fizyonomiach nieprawidłowych, w patologicznych szczękach, w rzadkim a twardym zaroście twarzy, w oczach bezmyślnych, wypadających prawie z orbit, zalanych tłuszczem, lub głęboko suchotniczo zapadłych, w niskich kwadratowych czołach, w rękach owłosionych, jak u małpiątek, w obrzydliwie trywialnych gestach i pozach.

To wszystko — to wielka wstręt budząca epopeja o snobizmie i snobach, jakby druga księga

zdobniczą, nadto coś szyderskiego, nadto wiele sztucznej, ale zajmującej nastrojowości, nadto wiele japońszczyzny i stylizowania. To już zdradzało, że Heine nie jest stworzonym do niewolniczego naśladownictwa i tłumaczenia przyrody na płótno, ale że dość barokowa wyobraźnia popycha go do wybrednego, czasem dziwacznego stylizowania. Japończycy z Hokusajem na czele wpłynęli jeszcze dawniej na poglądy kolorystyczne malarzy europejskich, na Maneta szczególnie, tego arcymistrza, który wprowadził światło w obrazy europejskie i stworzył impresyonizm wraz z wolnością kompozycyjną. Ostatnio jednak wpłynęli Japończycy i na sposób odbierania wrażeń malarskich, tak, że malarstwo ostatniej doby stoi obecnie na stanowisku, na jakiem malarze wschodni stali od wiek wieków. Ten sposób odbierania wrażeń — apercepcya świata zewnętrznego, której celem ostatecznym jest pominięcie wszelkich szczegółów, wszelkiej liryki, a wielka waga dla istoty wrażeń, polega na syntezie wrażeniowej. Dlatego barwa u Japończyków była zawsze mało osobista, nie z temperamentu artysty idąca, rafinowana, a Japończycy byli najsilniejszymi luministami. Koloryt japoński przedmiotowy, przenoszący do obrazów całą skalę odcieni i tonów bezpośrednio z przyrody, koloryt zimny, nie drgający, ale bardzo wykwintny, przeniesiony przez wschodnich malarzy z dziwnych roślin i podzwrotnikowego japońskiego nieba, ten koloryt, który w europejskim przemyśle artystycznym, szczególnie w wyrobie waz i tęczowych naczyń ma już takie zastosowanie i sympatyę, zaczyna przenosić się

może i szkodliwie na płótna, a jest indywidualnym kolorytem Heinego. Ale istota japońskiej sztuki, jak wiadomo, leży w linii, w syntetycznej linii, pełnej siły niezawodzącej, sugestywnej. Do tego akwarelowego kolorytu doskonale dostosowywa się ta dominująca, pewna siebie linia konturu. Heinego figury są często pierwiastkiem kwadratowym swej istoty, algebraicznem uproszczeniem, formułą typową, arcywzorem czegoś, co mają przedstawiać, są kondenzacyą filistra, esencyą filistra, syntezą filistra. Rysując je, odrzuca Heine wszystko, co w nich przypadkowe, skomplikowane, uboczne, szczegółowe, a daje tylko to co najprostsze, zasadnicze, ogólne. Dlatego w prowadzeniu rysunku dochodzi do form typowych, symbolicznych, dlatego ta galerya jego karykatur dla pokolenia późniejszego może służyć za arcy-galerye przodków; że jednak jest przytem genialnym rysownikiem, dlatego jego linia stosownie do przedmiotu zmienia swój charakter, jest geometryczną, kanciastą, ostrą — dla otyłego filistra w marynarkowem ubraniu, falującą, powiewną, kwiatową — dla rokokowej dzieweczki, wesołą, wężową, zalotną — dla bardzo długich jamników o sześciu prawie nogach. Ale w tym bladym kolorycie jest czasem wielka siła barwna, a w tej zdobniczej prozaicznej linii syntetycznej konturu jest czasem dziwny nastrój poetyczny, jak n. p. w nagiej dziewczynie o chłopięcym korpusie, sięgającej po kwiat trującej, przepysznej orchidei i w utajonym za nią demonie fatalizmu, lodowato uśmiechniętym murzynie... *(Fleurs du mal)*.

Oczywiście sztuka T. T. Heinego nie jest nagą

przepiękną heterą, schodzącą w promieniach słońca południowego w nurty Alfeusa... ale też publiczność, podziwiająca i kochająca satyrę współczesną, nie jest publicznością grecką, która rzucała pod stopy heter kwiaty pomarańczy.

Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.

HENRYK BECQUE.

WSPOMNIENIE.

Młodzi dramaturgowie francuscy, którzy eksperymentowali w latach 1880—90., mieli do wyboru od czasów Antoine'a oprócz jego teatru wolnego *(Théâtre libre)* jeszcze sceny następujące: *Théâtre des jeunes auteurs, Th. des Escholiers, Th. des poëtes, Th. des lettres, Th. de l'art, Th. d'appel, Th. d'application, Th. social, Th. nouveau, Th. rose, Th. lyrique, Th. moderne, Th. l'Oeuvre, Néovaudeville, Cercles funambulesques, Chat noir* — wszystkiego ośmnaście, nie licząc rozmaitych scen amatorskich i wszystkich teatrów oficyalnych.

Eksperymentowano więc swawolnie, bez dogmatu, bezgranicznie, każdy dzień przynosił światu nowego Molière'a lub Racine'a, każda premiera nazywała się odrodzeniem sztuki dramatycznej, *esprit gaulois,* podjęciem świetnych tradycyi; teatrzyki bankrutowały, bańki mydlane sław jednodniowych pryskały z hałasem, a po każdej premierze wujaszek Sarcey wysilał swój dowcip bez kolcy, ciepły, filisterski, ażeby wydrwić zielone muślinowe firanki, za któremi

grano Henryka Requiera »*La gardienne*«, nowoplatoński dyalog »Nocy kwietniowej na Keosie«, dramat cerebralny »*Madame la Mort*«, legendy mistyczne w 8 częściach i 3 parafrazach, dramaty wagnerowskie i inne elukubracye dziwaczne Lebeya, C. Ivreza, Roinarde'a, L. Ratza, L. Poëgo, Ginistego, J. Juliena, van Lerberghe'a, Laurencyi Hauser, Elli Anneau, Ludwiki Roussèau i tylu, tylu innych, dla których w historyi teatru francuskiego znaleść się musi rozdział p. n. »Eksperymenty ekscentryków« albo «Dramatyczna poezya senzacyi« albo coś podobnego. Cały szereg z tych poetów smuci się słusznem zapomnieniem, kilku z nich jednak weszło już do literatury, na sceny poważne, kilku cieszy się uznaniem i popularnością, ba! kilku nawet brakiem popularności, a szacunkiem krytyki literackiej. Paweł Adam, Maurycy Beaubourg, Ancey Barrès, Franchetti, de Curel, Harancourt, Hervieu, Lavedan, Metenier, Margueritte, Emil Fabre, Germain, Portoriche, Madame Rachilde, E. Rostand — są to talenty, znane już nawet odległej Europie, odkryte, rozkwitłe i dojrzałe, głównie dzięki temu, że miały tyle sposobności do wypowiadania się, tylu dyrektorów ryzykujących w Paryżu, tyle scen, wolnych od konwencyonalizmu, szablonu i rutyny.

Lecz kiedy wszyscy najbłahsi ekstrawaganci, szalejący za dzikością i oryginalnością pomysłu, a barokiem formy dyletanci, z łatwością widywali dzieła swej dziwacznie wyszukanej inwencyi ucieleśnionemi na deskach teatru, najtrudniej przyszło wprowadzenie swej pracy na scenę nie tak bardzo młodemu pisarzowi, Henrykowi Becque'owi, którego cięte i złośliwe

odcinki w *Revue illustrée* miały tylu czytelników zapalonych we wszystkich kołach, ilu autor sam miał wrogów zawziętych. Becque był człowiekiem bez tolerancyi, bez przesądów, i nie uznawał powag. W gryzących i jadowitych *causeries* i odcinkach siekł i piekł, bezlitośnie ośmieszał wszystkich i wszystko: koterye literackie, kliki redakcyjne, kamaryle estetyczne, kartele dyrektorów teatralnych, wyciągał szczegóły najdrastyczniejsze, oświetlał najbardziej zakulisowe sprawy piśmiennictwa, ździerał maski, zdradzał intrygi i tajniki reklamy, ostrzegał przed szwindlem teatralnym, wydawniczym, chłostał klaki w teatrze i w krytyce, był bezstronnym — więc stał się niewygodnym. Temperamentem zaczepnym, żądnym boju i zwycięstwa, zamiłowaniem do detronizowania, degradowania i rozczarowywania, Becque, opozycyonista od kolebki, satyryzujący bez wytchnienia i bez pardonu, zyskiwał sobie z dnia na dzień coraz liczniejsze grono nieprzyjaciół zapamiętałych, a w walce z nimi byłby musiał zupełnie kapitulować, porzucić piśmiennictwo i może wyemigrować ze stanowiska fejletonisty *Revue illustrée*, gdyby nie energia męska i wytrwałość jego, która była wynikiem tego, że w młodości poważnie studyował socyologię i pracę swą pojmował jako obowiązek społeczny, a odcinki swe uważał jako działanie w kierunku uzdrowienia niezwykle zatrutych i niezdrowych stosunków literackich.

Becque zamierzał początkowo poświęcić się karyerze dyplomatycznej, ale mimo, że był obytym i wykształconym w polityce, bardzo zrównoważonym w poglądach i sprytnym taktykiem, wkrótce znudziło

go efektowne a płytkie życie w gabinecie ministeryalnym; nie miał przytem szczęścia do wysunięcia się naprzód. Oddał się więc wyłącznie studyom dramatycznym i twórczości. Zaczął od libreta operowego do muzyki Joncières'a p. n. »Sardanapal«, tak śmiesznego, sztucznego i kiepskiego, jak libreta wszystkich oper. Od libreta przeszedł do melodramatu o sytuacyach rozpaczliwie nieprawdopodobnych, panach strasznie zbrodniczych, paniach w czarnych sukniach, prześladowanych i uciekających, o intrydze, do której rozwikłania potrzeba było kilku detektywów policyjnych i reporterów; całość w stylu d'Ennerego czy Raupacha, zalaną sosem moralnym po brzegi, podawano w kilkunastu obrazach płaczącej i rozpaczającej publiczności teatru *Ambigue* lub *Gymnase.* W ostatniej odsłonie, czyto »Czółenka tkackiego«, czyteż »Dziecka straconego«, zwyciężał oczywiście charakter dobry i czysty, jak łza, i omal że go w apoteozie nie wyciągano maszynami do nieba, a morderca zawodowy, intrygant, czarny jak noc w jaskini, odnosił słuszną, ciężką karę. Publiczność zakatarzona, ale wesoła, rozochocała się, naklaskawszy się obficie, Becque zaś wracał do domu zły, znudzony i zgorzkniały. Pogardzał już tem wyrobnictwem melodramatycznem, koniecznem dla zarobku, wąskiem literacko, śmiesznem w swej przesadzie i szablonie, — pogardzał i gryzł się tem, że nie mógł znaleść przyjęcia w żadnej kancelaryi dyrektorskiej dla pierwszej swej pracy poważnej, bez porównania głębszej pod względem psychologicznym, ciekawej charakterami i tendencyą, dla »Michała Paupera«. Czuł, że w tym dramacie

przynosi coś nowego, barwy nieznane, ton ciemny, ludzi, inaczej wziętych z życia, ciekawe oświetlenie sprawy robotniczej, wiedział, że to nie zwykła *pièce très faite* z rutyną i sprytnem *arrangement*'em. Porównywał, jak jego temperament dramatyczny odróżnia się dodatnio od jeszcze wszechwładnych rodzai, od komedyi intryg Augiera, poety *mot*'ów i »powiedzeń świetnych«, od Dumasa, ewangelisty kokot, od Scribe'a, wskrzeszonego w Pailleronie, od melancholijno-mieszczańskiej muzy Feuilleta, od prestidigitatorstwa anekdotycznego Sardou'a. Miał wstręt do twórczości łatwej a rzemieślniczej, do zbanalizowanej reguły trzech: męża, żony i tego trzeciego, do problemów budoarowych, wogóle do wszystkiego tego, za czem jak przepadała, tak przepada publika burżoazyjna. Z drugiej zaś strony brał sztukę dramatyczną daleko więcej na seryo, niż senzacyoniści scen wolnych, chciał i umiał wypowiadać się tylko w prosty, bezefektowny sposób; był realistą, pesymistą i samym sobą, był satyrykiem-moralistą i fejletonistą, okrzyczanym z surowości bezwzględnej. Nie wyda się przeto nadzwyczajnym fakt, że dla wystawienia swego »Michała Paupera« wynajął własnym kosztem teatr *Porte Saint-Martin* i że sztuka ta z hałasem... upadła. Odtąd jednak poszedł już Becque w kierunku twórczości poważnej, doskonaląc się, pogłębiając i zamykając w stałe linie swoją metodę, swoją indywidualność.

Wracał do Molière'a i komedyi typów, jako czynnika etycznego. »Kobiety porządne«, »Kruki« i »Paryżanka« — to świetne etapy jego pochodu ku doskonałości, owoce talentu, które mu zyskały sym-

patyczne zainteresowanie wszystkich prawdziwych znawców, bywalców, krytyków teatralnych, kolegów, a nawet u wrogów poważanie i szacunek; nie przyniosły mu majątku, jakiby był zebrał, gdyby był przedstawiał dalej losy czółenka tkackiego lub dziecięcia straconego, nie wpuściły ani jednego, drobnego promyka optymizmu w duszę autora, która przesiąkła goryczą, pesymizmem, antypatyą do mieszczaństwa a nienawiścią do społeczności wielkomiejskiej, nie złagodziły ostrza pióra sarkastycznego. Mizantrop po doświadczeniach życiowych i bujnej, ruchliwej przeszłości, widział tylko więcej jeszcze plam na kanwie duszy ludzkiej, niż Balzac, niż Flaubert, wstrętem przejmowały go mierność, brud, niska zgnilizna, źwierzęca apatya filistra.

Becque ździelił warstwy średnie i zamknął ich negacyę i satyrę w dwu kategoryach: papy Bernardina i pana de la Roseray. Papa Bernardin to makrokefal z prowincyi, de la Roseray to makrokefal z Paryża; pierwszy jest symbolem tępej głupoty, bierności i poczciwego obskurantyzmu, drugi to uosobienie sprytu aferzystów, cynizmu parweniuszy, bezczelnej pewności siebie i lekceważenia wszystkiego, co nie kradnie lub co za kradzież siedzi w więzieniu. Papa Bernardin w każdym wypadku życiowym bywa albo kretynem albo niedołęgą, de la Roseray jest przeważnie łotrem. Papa Bernardin boi się kokot i dziennikarzy, gdyż — jak mówi — »są to ludzie, Francyi niepotrzebni, a do wszystkiego zdolni«, de la Roseray boi się tylko aferzystów sprytniejszych, ludzi z charakterem, »którzy są przeważnie nudni«,

i znowu dziennikarzy, »którym tak przeklęcie suto trzeba się opłacać«. Wielu ojców Bernardinów stanowi społeczność patryarchalną małych miast, jądro narodu, miewają córki i siostrzenice, czasem piękne jak marzenie, i średniej wielkości, ale dobrze zagospodarowane majątki. Ich żony to: taka pani Delaunayowa, bardzo sentymentalna i łakoma osoba, »dawniej puszczała się cicho, teraz modli się głośno«, pani Chevalierowa, która »ma zasady, zwłaszcza że jej mężulek śpi ciągle«, stara pani Vigneronowa, która w nocy budzi się i woła do śpiących córek: »Jesteście wszystkie?«, poczem zasypia i chrapie, to córeczka jej, Judyta, która kocha się *z* nauczycielem (dawniej *w* nauczycielu) muzyki, »ale do pewnych granic«. Kobiety te utrzymują stosunki uboczne, ale albo dla miłości z temperamentu, albo z nudów, panie »z tamtych sfer« tylko dla interesu. Pięknym typem »tamtych« pań to *madame St. Genlis,* która bardzo dba o »higyenę ciała«, dla której istnieją mężczyzni o tyle, o ile potrafią się tak upić, żeby im to »absolutnie nic« nie szkodziło,— to »Paryżanka«, wprowadzająca w banalny trójkąt osobę czwartą i zdradzająca kochanka już nietylko z mężem, lecz także z tym »nowym«. Pięknym, odpowiednim do płci słabej typem męszczyzny jest złoty pan Feissier, były kupiec, już w wieku podeszłym, szukający na starość towarzyszki w pannie, która »niekoniecznie musi być zaraz żoną, ale koniecznie dobrze zbudowaną, przystojną i miłą«, jak n. p. Blanka Vigneronówna. Reszta »Kruków« z bulwarów paryskich, opadająca głupio poczciwą rodzinę z małej parafii, to *»honnettes femmes«*, zrównane

do etycznego i rzeczywistego poziomu półświatówek i ćwierćświatówek, dalej »moby, snoby i smartsy«, niemożliwie ograniczeni, naiwni w swej zgniliźnie, antypatyczni w swej poczciwości baraniej, niesmaczni w swej szlachetności teatralnej, — to świat zepsucia, już nie fosforyzującego na czystym podkładzie lepszej większości, ale organicznie spojonego z małżeństwem, rodziną, jednostką i warstwami, a także związanego z piśmiennictwem, które wydaje. Czy można się dziwić tak dalece hasłu: »*epater les bourgeois!*« wobec tylu i takich dokumentów?

Becque, którego realizm rozwijał się równolegle, swobodnie, obok Ibsena i obok naturalizmu niemieckiego potencyonalnie, t. j. nie ku mistycyzmowi lub bajce fantastycznej, ale naprzód ku coraz ściślejszej prawdzie codziennej, stworzył w tych kilku dziełach scenicznych szereg figur bardzo plastycznych, zasadniczych i streszczających w sobie rozmaite błędy i brudy *in summa*, — figur, których całokształt psychologiczny, podzielony na kilka nawet części, wystarczyłby na uwydatnienie charakterystyczne kilku autorom o średniej zdolności. Typy te to jeszcze bogaty materyał dla późniejszych. Ale i sytuacye stworzył Becque tak nowe, znamienne i podatne dla oświetlenia psychologicznego, że banalizować je i robić na nich majątki może jeszcze cała rzesza wodwilistów i farsistów, rzesza — jak wiadomo... głodna. Technika u Becque'a prosta, tak jednolinijna, mistrzowsko opracowana, dostrojona do fragmentów życia, które w jej ramy zamknął, że z podobną nawet u francuskich pisarzy rzadko można się spotkać. Styl w dyalogu

pełny, żyjący, a tak głęboko sarkastyczny, że najbłahsze, mimowolnie wygłaszane zdania mają już ironiczną interpunkcyę, a frazy rozmyślne w sobie coś, co człowieka, wypowiadającego je, odrazu stawia na nogi i jego (po większej części) małą, ciemną duszę kładzie przed oczy widzów.

Becque, moralista i hipochondryk, gardzący reklamą pracownik i jedyny poważny realista dramatu francuskiego, zszedł ze świata cicho i chętnie; prasa paryska, której nienawidził podobnie, jak papa Bernardin, i którą chłostał tylokrotnie, zemściła się na nim bardzo zimnymi i krótkimi nekrologami. Pisano, że »umarł wcale uzdolniony dramaturg, który za życia we wszystkich sferach zyskał sobie bardzo wielu potężnych nieprzyjaciół«.

BENVENUTO CELLINI.

Don Francisco Goya y Lucientes Rinto de Camera, dyrektor akademii św. Ferdynanda, faworyt królowej Maryi Ludwiki, a kochanek księżnej Albiny, tylko w jednym artyście twórcy widział i wielbił ideał artysty człowieka. Łatwo się domyślić, że ani w signorze Tiepolu, ani w Mengsie, ani w Murillu, ba! ani nawet w Wolterze; łatwo się domyślić, że tylko w tym, którego życie było tak, jak jego życie, poematem burzliwym tryumfów i upadków, miłosnych szałów i obłędów nienawiści, poematem krwi i wina, upojeń i przesyceń. Don Francisko Goya miał też jedno jeszcze olbrzymie marzenie artystyczne w tych czasach, kiedy Mengs i jego wielbiciele i uczniowie niepodzielnie rządzili w Madrycie, a wielki fantasta wyrabiał dla królewskich komnat pałaców w Pradzie i Eskurialu makaty z obrazów... Teniersa. Goya marzył o makatach, na którychby mógł płomiennemi barwami i z pańskim rozmachem lekceważącego skrupulatność artysty rzucać cały szereg przedziwnych scen z żywota tego rzeźbiarza, który 400 lat

temu urodzeniem swojem taką radość sprawił sędziwemu mistrzowi Janowi Celliniemu z Florencyi.

A obrazy te byłyby pewnie arcydziełami, gdy się rozważy, jak gorącą duszę miał Don Francisco, jak namiętnie i głęboko musiał odczuwać piękno najpiękniejszej epoki kulturalnej i jak sercem i umysłem musiał rozumieć i bratać się z mistrzem Benvenutem, którego czarny marmurowy krucyfiks z białem ciałem wiszącego Zbawiciela, krucyfiks-arcydzieło, musiał przecież często z uwielbieniem artysty i z mistyczną czcią hiszpańskiego katolika podziwiać w Eskurialu. Goya nie znał jeszcze pamiętników Celliniego, nie wiedział, że okryte prochem XVI. wieku leżą w laterańskiej książnicy, kryjąc w sobie przed okiem licznych pokoleń tajemnicze bogactwa najcenniejszych szczegółów z najartystyczniejszej epoki, jaką ludzkość kiedykolwiek przeżyła; być może, że gdyby był ściślej i głębiej jeszcze poznał żywot i czyny, myśli i dzieła mistrza Benvenuta, więcej niż tylko z odległych tradycyi i niejasnych opowieści, byłby się niechybnie, rzuciwszy wszelkie freski i obrazy i *Caprichos* i *Proverbia*, wziął do tak pięknego dzieła, jak malowanie żywota artysty z najbardziej malowniczej epoki, artysty z czasów Odrodzenia i to takiego artysty! I przed oczyma wyobraźni niejednego czytelnika pamiętników Celliniego wyłaniają się co moment z szarej przestrzeni codzienności dławiącej przedziwne sceny z zamierzchłych czasów, pełne silnych, jaskrawych barw, potężnych ludzkich postaci, szerokich, niczem nie hamowanych gestów, na tle świetnej architektoniki włoskiego Odrodzenia, czyto na tle cie-

mnego toskańskiego pejzażu, czyteż na tle kobaltowego nieba lub omszałych kamieni ruin — te sceny, o których w nocach niespokojnych śnił marząc don Francisco Goya y Lucientes, a których — biedny — i znać i domyślać się nie mógł w żółtych kartach zapomnianego w Lateranie rękopisu.

A więc ta młodość dziecinna małego bambineta, w której już serce chłopaczka zadraśnie i zakrwawi cierń okalającego życia: Benvenuto musi wciąż grać na flecie, na przeklętym fleciku, bo ojciec, mistrz architekt, który buduje piękne kościoły, mosty i młyny, tego chce, wymaga, każe! Benvenuto musi być muzykiem, choćby chciał być złotnikiem. Mistrz Jan siedzi na krytym skórą stołku, a biedny Benvenuto w ciężkiej febrze leży na łóżeczku, pokrytem baldachimem, i gra na fleciku; ale jest tak strapiony, zgorączkowany i smutny już na progu życia, smutny tym brutalnym przymusem ojca, że gra bardzo rzewnie i namiętnie, a *maestro Giovanni*... płacze. A kiedyindziej mały chłopczyna, bawiąc się, łapie małą salamandrę i pokazuje ojcu, a wielki architekt i muzyk uderza pięknego synka w twarz: »Abyś dobrze wiedział, Benvenuto, że to salamandra; inaczejbyś zapomniał!...« Ale ojciec Jan każe mu grać na flecie całymi dniami, a Benvenuto ucieka co chwilę do Andrzeja Sandra i tu patrzy na złotniczą robotę namiętnie, chciwie, wreszcie energia chłopięca wzrasta, dojrzewa i czternastoletnie dziecko ucieka piechotą do Rzymu do warstatu Firenzola z Lombardyi. Odtąd zaczyna się jego włóczęgostwo, tułaczy styl życia artystycznego, praca i miłość, ciągle nowi ludzie,

nowe miasta, nowe kochanki, nowi wrogowie, nowi wielbiciele.

Benvenuto wykonywa pierwsze swe prace: szkatułkę na wzór marmurowego sarkofagu dla biskupa Salamanki i złotą podporę do dyamentowej lilii dla przepięknej pani Porcyi, żony Ghismonda Chigiego, bogatego kupca hiszpańskiego i wielkiego mecenasa sztuk pięknych i pisanych. Chłopięcy Benvenuto gra na flecie przed papieżem Klemensem VII., zyskiwa swą muzyką jego świątobliwą opiekę i kocha się idealnie w pięknej donnie Porcyi. Pięknego młodzieńca wszyscy faworyzują i wydzierają sobie z objęć w Rzymie. Kardynał Cornaro zazdrości kardynałowi Salvintiemu przyjaźni Benvenuta, a gonfalonier Rzymu, Gabryel Cesarini, cieszy się, że młody złotnik z Florencyi jest ozdobą jego uczt i biesiad, na których bywa przecież cały Rzym, cały wielki Rzym kardynałów, pięknych markiz i genialnych artystów. A żyli wówczas w Italii wcale zdolni ludzie, którzy i malowali i śpiewali i pisali mądre dzieła naukowe i budowali gmachy i uwielbiali swe kochanki i mordowali w jasny dzień swych wrogów, — żyli ludzie, pijani życiem i pięknem, piękni jak marzenie o potędze, silni jak śmierć i namiętność, pogardliwi dla brudu, nędzy i małostek, dumni jak buntujące się anioły, ludzie tacy jak: Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Palma il Vecchio, Łukasz Signorelli, Perugino, Mantegna, Sansovino, Tycyan, Rafael, Giorgione, del Sarto, Correggio, Caravaggio, Tintoretto, Primaticcio, których imiona są już najpiękniejszą muzyką przeszłości minionej, najpotężniejszymi klejnotami kochanki bogów,

Italii. Wtedy żyli właśnie i tworzyli, kochali i ucztowali, a w ich koło wszedł w Rzymie młody złotnik z Florencyi, wrący namiętnym kultem dla młodocianego mistrza Michała Anioła, do którego się modlił i którego znał z owych olbrzymich zaginionych kartonów, malujących oblężenie Pizy z początków XV. wieku. Benvenuto pracował zapamiętale, wyrabiał pieczęci dla kardynałów i tureckie, srebrem damaszkowane sztylety i żelazne, złotem nakładane pierścienie na wzór tych, które w wielkiej ilości znajdowano w urnach grobów starorzymskich, złote medale na czapki sute szlachty rzymskiej; pracował dla złota, sławy, kobiet, aby ojcu staremu przysparzać czci u obywateli florenckich, a swych mistrzów, u których się wysługiwał po kolei, wzbijać w dumę i zadowolenie.

Miał lat 27, kiedy na Rzym przyszła wojna, kiedy książę Bourbon rozpoczął bombardowanie zamku św. Anioła, w którym zamknął się wróg Bourbonów, papież Klemens VIII., z całą kapitułą kardynalską. Cellini rzucił złoto, drogie kamienie, narzędzia złotnicze i flet, na którym Ojcu św. wygrywał motety, i wziął się do armatek; został artylerzystą i prowadził dzielnie obronę zamku św. Anioła. Ztąd zabił kulą armatnią własnoręcznie księcia Orańskiego i podobno księcia Bourbona, tu zyskał sobie przyjaźń Ojca św., wreszcie po skończonem oblężeniu stąd zbiegł do Florencyi. Tymczasem we Florencyi umarł sędziwy jego ojciec i smutny Benvenuto osiadł w Mantui, gdzie zajął się robotą misternej szkatułki dla przechowania tej krwi Chrystusa, którą żołnierz Lon-

ginus miał przywieźć z Ziemi św. dla Mantuańczyków. Ale wnet znudził się już artysta-faworyt rzymskich kobiet atmosferą małego miasta i wrócił do Rzymu do swych przyjaciół i protektorów. Tu zasypano go licznemi poleceniami i zamówieniami; imię jego stało się znanem i kochanem, a papież polecił mu wycyzelowanie talerza złotego z Bogiem Ojcem w dyamentach i odlanie i wyrzeźbienie złotego kielicha do największych uroczystości kościelnych z trzema podtrzymującemi figurami: Wiarą, Nadzieją i Miłością. Tento kielich stał się też przyczyną sporu między Benvenutem a Klemensem VIII., sporu, z którego wyrodziła się z czasem wzajemna niechęć, dochodząc nawet do nienawiści. Ojciec św. chciał mieć jak najprędzej w swym skarbcu kielich-arcydzieło, doglądał więc gorączkowo, przyśpieszał robotę, przysyłał ciągle dworzan po Celliniego, sam zaglądał często do złotniczej pracowni, wreszcie postawił mu kategorycznie termin wykonania, a w przeciwnym razie zagroził więzieniem. Tymczasem Benvenuto dostał bardzo ostrej choroby ocznej, zaniechał pracy zupełnie, a w oznaczonym terminie nie pozwolił wydać kielicha, natomiast oddał Ojcu św. 500 skudów w złocie, t. j. wartość kielicha niedokończonego; pieniądze wzięto, ale wzięto zarazem kielich gwałtem i przemocą, nadto oskarżono go fałszywie o zamordowanie złotnika Tobiasza, tak, że Cellini musiał z Rzymu uciekać. I uciekł z wielkim żalem i smutkiem, gdyż zostawił tu wszystkich swych młodych towarzyszy pohulanek, przyjaciół swej sztuki i kochanki.

Zbierała się ta grupa genialnych ludzi zwykle

u Michała Anioła lub Giulia Romana; każdy przychodził ze swoją kochanką... »wroną«, ucztowano, improwizowano sonety o kobiecie i miłości i odświeżano tradycye dawnych sympozyów ateńskich. Cellini odstąpił raz swoją »wronę«, czarną jak piekło Pentesileę, jednemu z przyjaciół, a sam przyszedł na ucztę z nieznaną prześliczną dziewczyną, dziwnie mądrą i dowcipną. Gospodarz domu Michał Anioł posadził wszystkie »wrony« pod ścianą, całą z kwitnącego jaśminu, a dziewczątko Celliniego w sam środek siedzących piękności, poczem ukląkł przed niem, za nim wszyscy artyści i z puharami w ręku oddali sonetem hołd piękności nowej »wrony«. Pokazało się dopiero przy końcu uczty, kiedy duch pogański uniósł się znad kielichów upojonych i szalejących biesiadników, że ta dziewczyna przecudowna — to młody Hiszpan, don Diego, synek sąsiada Benvenuta, a śmiechom i podejrzeniom niebyło końca.

Benvenuto osiadł na krótko we Florencyi przy dworze księcia Aleksandra Medyceusza, został jego płatnerzem i mincmajstrem, wiódł wieczne waśni z całem otoczeniem księcia, pobił kilkakrotnie rozmaitych dworzan i dygnitarzy i rzeźbił medal pamiątkowy z podobizną księcia Aleksandra, którego wnet po odjeździe Celliniego zamordowano, aby Florencyę ogłosić wzorową rzecząpospolitą. Cellini wrócił do Rzymu, gdzie na stolicy Piotrowej po śmierci Klemensa VIII. zasiadł już Paweł III., który uniewinnionego i oczyszczonego z fałszywego zarzutu morderstwa Celliniego przyjął łaskawie, dał mu zaszczytny urząd *macciera*, to jest herolda-szambelana

św. Kuryi, polecił zrobić swój medal i otoczył faworami i łaską. Cellini cyzelował medal Ojca św., bił monety rzymskie dla państwa kościelnego, kochał czule i ogniście Faustynę, siostrę swego pomocnika i przyjaciela Paulina, kłócił się namiętnie i zamaszyście z kardynałami, którzy nie chcieli płacić gotówką za przepyszne złote naczynia, srebrne wazy, dyamentowe pierścienie, ranił i kiereszował dworzan bogatych patrycyuszów, awanturował się z hiszpańskimi oficerami, wreszcie skończył arcydzieło kunsztu medalierskiego — medal Pawła III., zamordował w utarczce ulicznej Pompeja z Medyolanu, największego swego wroga, i uciekł z Rzymu.

Jeszcze w Rzymie na stanowisku *macciera* i *frate*'go *del piombo,* t. j. pieczętarza papieskiego, gdzieś raz spotkał cudownie piękną Sycyliankę Angelikę, o której odtąd śnił na jawie i marzył we snach. Postanowił wynaleść i posiąść ją, choćby to miało kosztować go i trud całego życia, choćby go przyprawiło o utratę wszystkich łask i wszelkich przyjaciół i protektorów. Był, jak każdy Florentczyk, potrosze pryscylanistą, t. j. wierzył w kabalistyczne działanie gwiazd i konstelacyi niebieskich, a potrosze sprzyjał też sekciarstwu brata Hieronima... Savonaroli. Zapoznał się więc z księdzem z Ascolego, mistrzem Ceccem z gór Sybilli (noryckich), autorem licznych dzieł nekromantycznych, i oto razem z przyjaciółmi Romolim i Gadolim znaleźli się raz ciemną nocą w ruinach Coloseum. Ksiądz Cecco, w dziwacznym ubiorze czarnoksiężnika, dał wszystkim trzem kadzielnice z dobrem kadzidłem i asafetydą, aby gęsto

mecenasom Włoch: Medyceuszom, Colonnom, Orsinim, Cornarom, Strozzim, wielkim papieżom i bogatym kupcom. Uległ wreszcie Cellini głównie dla swej ruchliwości, żądzy poznania innych ludzi, krajów i obyczajów, głównie dla tego konwulsyjnego niepokoju, który go porywał, gdy tylko nieco dłużej przebywał na tem samem miejscu. Po długiej i awanturniczej podróży dotarł wreszcie do Paryża, ale wnet znudził się na pół jeszcze barbarzyńskim dworem monarchy francuskiego, tembardziej, że Franciszek I. rozgorączkowany był właśnie wojną z Karolem V. i dość chłodno i obojętnie przyjął złotnika florenckiego. Cellini zbył swego francuskiego protektora jakimś puharem i kielichem, włóczył się jakiś czas z dworem królewskim po całym teatrze wojny dwu suwerenów świata, wreszcie znudzony, zgorzkniały i słaby, ponaznaczał szpadą kilku Francuzików i bez pożegnania wybrał się z powrotem do Rzymu, gdzie trafił wprost do... więzienia. Oskarżono go znów fałszywie, tym razem o kradzież wielkich skarbów papieskich, dokonaną niegdyś podczas oblężenia Rzymu przez konetabla Bourbona, skarbów, które Klemens VIII. powierzył mu wówczas do strzeżenia. Wrogą akcyę przeciwko niemu prowadziło całe stronnictwo z don-Ludwikiem na czele, a składało się z nieprzyjaznych mu kilku kardynałów, złotników i patrycyuszów. Zamknięto go na zamku świętego Anioła; przepyszna obrona, wygłoszona przez niego przed gonfalonierem Rzymu, nie pomogła mu wcale, gdyż wrogowie, silnie skonsolidowani, postanowili go bezwzględnie zniszczyć, zabić i pomścić się raz wreszcie

za tyle jego bezeceństw i zuchwalstw. Cellini zyskał prędko sympatyę stróżów i żołnierzy więziennych, a z pół obłąkanym kasztelanem zamku św. Anioła wszedł w stosunek tak zażyłej przyjaźni, że na biesiady artystyczne u stołu kasztelańskiego mógł zapraszać licznych artystów, przyjaciół i lekkoduchów z miasta. Długie godziny spędzał Cellini z niezdrowym na umyśle kasztelanem zamkowym, popijając słodki sotern i opowiadając mu dziwne wizye więzienne, dawne swe przygody i zamiary na przyszłość. Kasztelan tylko błagał i zaklinał go, aby nie uciekał, gdyż w razie jego ucieczki byłoby mu tak smutno i nudno, że musiałby zaraz za nim uciec.

I Cellini przez sympatyę, jaką czuł dla zniedołężniałego staruszka, nie uciekał: pisał poemat, pochwałę życia więziennego, grał na flecie zakochanym strażnikom więziennym, łapał nietoperze, aż wreszcie, znudzony tą śmiesznie lekką niewolą, uciekł nocą z więzienia watykańskiego, ale w ucieczce spadł z bardzo wysokiego muru zamku św. Anioła tak niebezpiecznie, że już ciężko poranionego rankiem szarym odniósł przechodzień mleczarz do pałacu kardynała Cornara, gdzie biedny chory przeleżał długi czas, liżąc się z ran i pogruchotań. Cały Rzym najprzedniejszych ludzi wędrował do pałacu Cornarów i odwiedzał wychudłego genialnego artystę, a on przeklinał brutalną przemoc i nikczemną intrygę zbirów, którzy omotali go siecią oszczerstw, przedstawili w najczarniejszych barwach przed Ojcem świętym i zesłali nań okrutne prześladowanie i więzienie. Wreszcie przyszedł do zdrowia; za wstawiennictwem kardynała

Ferrary uzyskał przebaczenie i wolność na to tylko, aby na liczne listy i zaprosiny Franciszka I. powrócić wreszcie do spokojnej już Francyi.

Wielki król miał puhar i kielich Celliniego, a chciał mieć solniczkę roboty Celliniego; miał na dworze genialnego rzeźbiarza Włocha, Jana z Bolonii, chciał mieć genialnego złotnika. Cellini, osiadłszy w Paryżu, oddał się z wulkanicznym zapałem artystycznej twórczości, odgrodził się od całego świata żywej i wesołej Lutecyi i, wziąwszy niemieckich i włoskich pomocników złotniczych, topił tysiące gulgenów i rozpoczął od robót groseryjnych. Wykonał tedy słynną solniczkę, w której na dębowem drzewie jest ośm arcymisternych figur złotych, przedstawiających dzień, noc i wszystkie wiatry, solniczkę, która przeszła do Habsburgów przez małżeństwo siostry Karola IX. z arcyksięciem Ferdynandem i obecnie znajduje się w skarbcu cesarskim, wzięta z zamku ambraskiego. Potem wyrzeźbił kolosalny biust Cezara, dalej model wodotrysku dla parku Fontainebleau, wreszcie słynny biust swej nowej kochanki Francuzki, biust nazwany: Fontainebleau. Tu też w następnych latach wyrzeźbił niesłusznie Janowi Goryonowi przypisywany portal księżycowy z nimfą, wspartą na urnie, przepyszną płaskorzeźbę, przeznaczoną do bramy w Fontainebleau. Za te i jeszcze inne prace był mu król Franciszek winien niesłychane sumy złota, ale że dawna wojna w konsekwencyach swoich pożerała wszelkie dochody królewskie, więc król ofiarował »chciwemu Włochowi« opactwo, a nadto dla serdecznego zjednania go sobie zameczek Petite Nella *(Petit*

Nesle), aby tam w cichości pracował. Wypracował tu w prześlicznym zameczku artysta florencki nową złotą solniczkę z Tetydą i Okeanosem na pokrywie, wreszcie na usilne prośby Franciszka I. model kolosalnego posągu Marsa. Ale i tu na dworze paryskim powstała cała grupa ludzi, przeciwna faworom, jakich doznawał od króla despotyczny i kłótliwy Włoch, a na czele tych wrogów stanęła potęga niewieścia, kochanka królewska, pani d'Estampes, która, wściekła na pięknego Włocha za to, że się nie ubiegał o jej łaski i względy, protegowała innego Włocha, mistrza Primaticcia. Król pod jej piękną i zmysłową presyą oddał następne roboty Primaticciowi, który jednak nie ważył się ich wykonywać, gdyż Cellini wprost zagroził mu śmiercią, jeżeli wejdzie mu w drogę. Sam tymczasem kończył posąg srebrnego Jowisza na złotej podstawie, ciskającego pioruny, który miał stanąć w loggii zamkowej w Fontainebleau.

I oto mściwa pani d'Estampes tak pokierowała wszystkiem, ażeby król w nocy dopiero mógł pierwszy raz ujrzeć rzeźbę Benvenuta, przez co nawet arcydzieło musiałoby się gorzej wydać. Ale Benvenuto mądry ustawił posąg na środku loggii; dokoła we framugach stały nowo przywiezione bronzowe posągi bogów Jana z Bolonii, a w prawą rękę Jowisza, dzierżącą pioruny, wetknął »chytry Włoch« płonącą tak jasno pochodnię, że wchodzącemu dworowi królewskiemu, królowi Franciszkowi, królowi Nawary delfinowi Henrykowi II., królowej Małgorzacie i pięknej, a bladej od tajonej nienawiści pani d'Estampes, przecudowny przedstawił się widok. Mała pochodnia

wywołała czarodziejskie efekty świetlne w bronzach, a szczególniej w srebrze posągu Jowisza i zachwytom i uniesieniom niebyło końca. Zdławionym głosem, nie dając za wygraną, zauważyła p. d'Estampes: »Szkoda, że tak szeroka opona zakrywa biodra olimpijskiego władcy, gdyż nie można się przekonać, czy artysta szlachetnie i misternie wyrzeźbił uda Jowisza«. Wtedy już wezbrała w Cellinim wściekłość południowca: gwałtownym ruchem przyskoczył do posągu i nim zebrani mieli czas popatrzyć na »złoszczącą się salamandrę«, panią d'Estampes, Cellini zdarł srebrną delikatną oponę z bioder Jowisza, aby przekonać dwór i arcychrześcijańskiego króla, jak misternie wyrzeźbił uda piorunowładcy.

Lecz już tej walki ciągłej z piękną nieprzyjaciółką i tych Francuzów i tego dworu—według jego oceny — na pół barbarzyńskiego miał do syta. Zatęsknił do Włoch, do Florencyi, do Medyceuszów, do nowego a znakomitego księcia Kuźmy, powołanego po rządach republikańskich. Z Paryża wrócił do Florencyi. W ucieczce przed jednym wrogiem w spodnicy, panią d'Estampes, natrafił na drugiego, księżnę Eleonorę Medycejską. Wielki i wspaniały Kuźma (Cosimo) Medyceusz przyjął go z wielką gościnnością i radością na swój dwór, na którym rzeczywiście największe znakomitości ówczesnego uczonego i artystycznego świata zasiadały do biesiadnych stołów. Lecz jak w Paryżu Primaticcia, tak tu we Florencyi posadzono znów naprzeciw Celliniego mistrza Baccia Bandinellego, najznakomitszego wówczas rzeźbiarza Włoch i faworyta księżnej Eleonory, a obu artystów

podjudzano na siebie, chcąc rozkoszować się pojedynkiem zjadliwych słów i oryginalnych myśli dwu znakomitości. Dyskutowano często o sztuce, pięknie, miłości, muzyce, kwiatach i kobietach, a Cellini stale kontrował Bandinellemu i dochodziło do strasznych kłótni między dwoma artystami, z których śmiał się w kułak wielki Kuźma Medyceusz, a za nim mądre starcy i piękne margrabiny. Cellini znowu usunął się w zacisze artystycznej pracowni; tu kuł w marmurze Narcyza, następnie Apolona i Hiacynta, odrestaurował cokolwiek barokowo i manierycznie greckiego Ganymedesa, oraz Ledę z czworgiem dzieci. Aby pozyskać sobie względy księżnej Eleonory, zrobił jej biust, przebłagał ją, zyskał jej sympatyę, aby ją na nowo zupełnie utracić przez drobnostkę, bo przez to tylko, że odradził księciu Kuźmie kupienia księżnej Eleonorze naszyjnika z pereł, który wedle jego artystycznego sądu był zupełnie brzydkim. Księżna odtąd poprzysięgła mu zemstę. Cellini właśnie kończył swoje wielkie dzieło, śpiżowego Perseusa z głową Meduzy na postumencie o czterech ścianach: z Jowiszem, Danaą, Merkurym i Apolonem, który stoi obecnie, jak stał przed wiekami, we florenckiej loggii *de' Lanzi*. Właśnie zyskał sobie mistrz Benvenuto jednogłośnie entuzyastyczne pochwały i uwielbienia dworu i ludu florenckiego, kiedy do Florencyi przywieziono olbrzymich rozmiarów blok marmurowy, z którego miał się wyłonić pod dłutem jeszcze nie wybranego mistrza olbrzymi posąg Neptuna. Namiętna żądza współzawodnictwa zapaliła się w sercach florenckich rzeźbiarzy; do ubiegania się stanęli: Bandinelli, Jan

z Bolonii, Amanati i Cellini. Księżna Eleonora rozwinęła gorączkową agitacyę za Bacciem Bandinellim, lud stał za Janem z Bolonii, książę Kuźma wahał się między Bandinellim i Cellinim, wreszcie rozstrzygnąć miało, jak zawsze, dzieło sztuki: kto zrobi lepsze popiersie Kuźmy w bronzie, ten dostanie blok marmurowy. Mistrz Benvenuto, ten niby tylko złotnik, któremu zarzucano śmieszne roszczenia do *arti maggioi*, do rzeźby, zrobił lepszy biust; Bandinelli ze zgryzoty, że jest większy nad niego artysta, umarł, a wielki i sprawiedliwy Kuźma oddał blok marmurowy... Amanatiemu.

Cellini w lat parę potem, licząc sześćdziesiątą wiosnę swego życia, ożenił się, żył już cicho i samotnie, poświęcony całą duszą tylko cyzelerskiej pracy i grze na fleciku, aż po spokojnych, w samotności pędzonych miesiącach i latach umarł siedmdziesięcioletnim starcem.

Na dziełach Celliniego, które są najprzedziwniejszymi utworami wysubtelnionego włoskiego Odrodzenia, leżało chyba fatum, przekleństwo złośliwych, wrogich sztuce demonów, gdyż z małymi wyjątkami prawie wszystko przepadło. We Florencyi jest biust Kuźmy i Apolon, Ganymedes, w Turynie tarcza z bronzu złocona z historyą Jugurty w stylu *Cinquecenta*, w Eskurialu krucyfiks marmurowy, w *Windsor-Castle*'u już wątpliwa tarcza, nadto srebrny Nautilus, niesiony przez Neptuna na morskim koniu, w Wiedniu słynna solniczka ambraska. Zresztą rozmaite zbiory i muzea mają rozmaite urny, medale, solniczki, monety, guzy, rączki, wazy, tarcze, puhary, kielichy rzekomo Cel-

liniego, o których cyzelowaniu, wypaleniu, rzeźbieniu, toczeniu, sam mistrz w swoim bardzo skrupulatnym »Pamiętniku« nie wspomina.

Wszystkie te arcydzieła jednakże są poniekąd utworami sztuki bardzo specyalnej, niedostępnej, sztuki prawie dworskiej, nadwornej sztuki panujących i patrycyuszów, są to arcyartystyczne drobiazgi; aby móc je z odpowiednim splendorem podziwiać, trzebaby dla nich pałaców, w którychby, jak niegdyś we Florencyi Medyceuszów, wszystko od podłogi do sufitu było wytwornie artystyczne i pańskie w swym przepychu. Arcydzieła Celliniego dla naszych demokratycznych czasów i pojęć są anachronizmem i w obecnych chwilach pojąćby trudno, jak taki bibelot, jak złota solniczka lub srebrny wazon, mógł stanowić kwestyę dnia dla całego Rzymu, dla wielkich kardynałów zarówno, jak dla ulicznego tłumu. A jednak tak było. I potężna indywidualność Celliniego nas, ludzi współczesnych, mniej zajmuje, jako artystyczna indywidualność tego cyzylera z XVI. wieku, którego dzieła salonowej, odrębnej sztuki smakoszów podziwiać można zza szyb i drutów w ostatnich pustych salkach muzealnych, niż jako artystyczna indywidualność najbardziej reprezentatywnego męża z epoki Odrodzenia, którego genialny »Pamiętnik« jest złotym, czarodziejskim kluczem, otwierającym bramy Sezamu. A za temi bramami otwiera się przed oczyma olśnionego i upokorzonego czytelnika z naszej szarej epoki przepyszny, przed wiekami zapadły świat, świat wykwintnego rozpasania potęg duchowych i artystycznych, świat, w którym wielcy ludzie mieli wielkie

zuchwalstwo życia pełną piersią, kochania całem sercem, nienawidzenia całą duszą bez oglądania się na tablice dziesięciu przykazań dla plebejskiego tłumu, któremu powinny wystarczać: homeopatyczne szczęście, słabe złudy rozkoszy, cnoty ciche i lichej siły uczucia. Cellini, to jeden z tych ludzi, na którego barkach spoczywała kultura XVI. wieku i na którego tradycyach spoczywa cała artystyczna kultura ludzkości.

BOECKLIN.

...Wreszcie i ten Grek gotycki, jeden z ostatnich tytanów hedonizmu, uczuł się w tych ohydnie nędznych czasach samotnym i opuszczonym, więc odszedł do swoich przyjaciół, do Goethego, do Nietzschego, między świetne cienie, zolbrzymione roztęsknioną miłością zapadłych czasów; pośpieszył polami elizejskiemi do hucznie ucztujących starców-rycerzy okrągłego stołu króla Artusa, może na gody miłosne Jowisza i Ion'y czy Pasifay, może, by nieść do chrztu w Elizeum małe dziecię łabędzia i Ledy, a może już siedzi wśród cieni rozpasanych kardynałów w szatańskich pałacach przy orgii, którą Borgia nawet w piekle oddaje hołd geniuszowi malarzy legendy chrześcijańskiej, pijanych spazmem twórczym, uściskami kobiet złotorudych i falernem.

Goethe, Nietzsche i Boecklin, oto trzy najwyższe, nikomu niedostępne, chmurami u podnóży okryte, w palących blaskach słońca tryumfujące szczyty ducha germańskiego, skąpane w krystalicznie czystej atmosferze heleńskiej harmonii sztuki i życia, trzy

najwyższe memnonowe słupy wolnej, orlej, podobłocznej wyobraźni, wskazujące wybranym z szarych mas jednostkom drogi do świętych rozkoszy artystycznych, drogi do rozkoszy i upojeń, radości i okrzyku: *Evoe! Evoe! Evoe vita!* Ale Goethe był tajnym radcą, literatem, i musiał wiecznie wyobrażać ducha pokolenia; ale Nietzsche był etykiem, osamotnionym wrogiem Wagnera i filozofii niemieckiej, a musiał wiecznie burzyć tablice dogmatów pokolenia; tylko on, Boecklin, olbrzym muskularny, wesoły Atlas, mógł zrzucić z potężnych bark zatęchły świat metafizyki niemieckiej, koźlą nogą Pana kopnąć głazy spekulacyi pesymistycznych (jeśli rozsądnych, a jeśli głupich, — to także pesymistycznych) i smutnym, wynędzniałym milionom Europy otworzyć czarowną mocą narkozy perspektywy malarskiej na ten cudowny, mistycznem skoncentrowaniem genialnych sił z niebytu w byt wprowadzony świat swój, świat Boecklina, świat syntezy dwu kultur: germańskiej i heleńskiej, dwu rozpędów twórczych: pogodnych i chmurnych, rozszalałych i cichych, burzliwych i sennych, — świat, w którym epikureizm ujął białą dłoń tragedyi, refleksyę objął w pół szał, melancholia oparła się w lubieżnem przegięciu na cyniźmie, prometeizm cisnął do skrwawionej piersi bukolikę, fauny grają na fletniach i syryngach, na kobaltowem niebie kłębią się i przewalają olbrzymie rude i czarne chmury, a przy biciu gradu piorunów w rozpasane, rozpienione bałwany morskie, zawodzą wszyscy parami dyonizejski tan na kwietnej polanie pod szumiącym, starym borem germańskim.

Jak Wit Stwosz nie był nigdy Polakiem, tak i Boecklin nigdy nie był Niemcem, Nietzsche przenigdy filozofem, Burckhardt nigdy profesorem, Bazyleja nigdy Atenami szwajcarskiemi. Boecklin urodził się w Bazylei, gnieździe obskurantyzmu i purytanizmu, przecudnej Abderze, w której Nietzsche jakiś czas wykładał poematy o narodzinach tragedyi greckiej, Burckhardt pisał o złotym wieku Odrodzenia, a z murów starych kościołów i gmachów średniowiecznych patyna mówiła o wielkim mistrzu chrześcijańskiej poezyi mieszczańskiej, o największym obywatelu Bazylei — Holbeinie. «Rycerz, dyabeł i śmierć», «Taniec szkieletów», ponury, niemiecki «Czarnolas» na widnokręgach, poeta rzek europejskich, Ren i ciepłe, wonne, upajające podmuchy bliskiego romańskiego południa, kołysały wyobraźnię dziecka bazylejskiego, całowały ją palącymi całusami nieuświadomionych, światowych tęsknot i śpiewały ponure sagi i sangi o mitycznych nadludziach... olbrzymach puszcz czarnoleskich, kapłanach Odyna i kapłankach Frei, o starcach druidach, o normandzkich piratach, o strasznych zamkach z groźnemi wieżycami, o biczujących się pustelnikach, asketach nowej wiary, o szatańskich mostach skalnych i przeogromnych, zionących ogniem smokach, wypełzłych na stu nogach z niedostępnych pieczar. Młody geniusz rozmarzał się strachem i przygnębieniem, chłostał i podjudzał wyobraźnię ciemnemi wizyami świętych rycerzy z różą cnoty na żelaznej zbroi, deptających pawężami syczące węże, zwisające z konarów starych dębów,... ciemnemi wizyami śmierci-zarazy, tnącej błyszczącą kosą wy-

bladłe, uciekające w konwulsyach strachu wąskiemi ulicami drewnianego miasta tłumy mieszczan i ich żon i dzieci... ciemnemi wizyami apokaliptycznych rycerzy, pędzących na włochatych potwornych rumakach nad krwawo płonącemi basztami tajemniczych zamków. Młody geniusz tęsknił do Blocksbergu, do nocnych sabatów czarownic i rozpustnych latawców, do przeklętego zamku rycerza Sinobrodego, do orgii walpurgisowych nocy, do różanego ogrodu czarownika Merlina, syna angielskiej królewny i Belzebuba, do towarzystwa złośliwych gnomów, krasnoludków i karzełków o kapeluszach z grzyba, do uśpionych królewien i cudotwórczych alchemików, do zuchwałych rozbójników, kradnących na rozstajach złoto i gwałcących białe, przerażone mieszczki, do świętych młodzianków Parsyfalów. Ten skarbiec Aladyna-poety, romantyzmu niemieckiego, ta rozkoszna ziemia obiecana sennych mitów i to miłych, to krwawych, jużto dziecinnych, jużteż męskich baśni i rozmarzań, dawała budzącej się duszy ukojenie fantastyczne, kształciła młodego adepta tabulatury poetyckiej, uczyła go mistycznej religii piękna i dekalogu podniosłych dzieł artystycznych. Chmurny Bazylejczyk-Germanin wcielał się i zmartwychwstawał w ideałach rycerzy alemańskich, śnił się Trystanem, śnił się giermkiem brabanckich księżniczek, wiotkich jak Elza, na kamiennych podwórzach staczał turnieje z czarnym rycerzem, nieznanym a sławnym, pił źródlaną wodę z rączek smuklej Gertrudy berneńskiej, klęcząc kładł jasną głowę na kolanach niezwyciężonej Brunhildy, jeździł na białym, długogrzywym rumaku pod górę na wy-

soki Monsalwacz, stawał nocą księżycową pośród rycerzy w srebrnej zbroi i białym płaszczu nad tajemniczem jeziorem, z którego głębin brzmiały miedzianymi dźwiękami dzwony zatopione, na którego źwierciadlanej powierzchni płynął sennie łabędź, ścieląc za sobą srebrną, nieskończoną smugę.

Boecklin rósł młodzieńcem romantycznym, rozmiłowanym w *Frouvendienst*'cie, w germańskich rycerzach i mieszczkach, rósł sennym, melancholijnym; ani przeczuwał, że z podmuchami ciepłymi od strony Alp, z wonią mirtów i pomarańcz, na pierwszy widok oliwnego drzewa, toskańskiej białej willi i tycyanowskiej Wenecyanki, rozgoreją w nim nowe ognie tęsknot, marzeń i dreszczów twórczych, ani przeczuwał romantyk niemiecki, że na pierwszy widok zatoki w Sorencie wynurzy się przed jego zdumionemi, szeroko otwartemi źrenicami fanatyka niemieckiego z zielonych fal morskich, pianą koronkowanych, cały lud bajeczny, wesoły i nieśmiertelny ród nereid i starych trytonów, swarliwych hipokentaurów i lubieżnych wodników, najad i wąsatych psów morskich, a na pobrzeże morskie w jego pobliże z ogłuszającym tętentem kopyt koźlich wybiegną z krzewów i zagajników ogromnie silne kentaury i poczną wśród rehotań i parskań, wśród śmiechów i krzyków, wodzić się za łby, kuć po brodatych mordach, kopać po żylastych, potężnych udach, wywracać na stubarwną kwietną ruń i ciągnąć się za długie, włochate ogony; ani przeczuwał młody entuzyasta mistycznej średniowiecczyzny, jak nad jego zadumaną głową, nad plecyma młodzieńca, zgiętemi od ciężaru zasępionych

chrześcijańską askezą i transcedentalną spekulacyą germańskich mitologii, parsknie chrapliwym chichotem spalony od słońca rudobiały kosmaty Pan.

I w młodzieńca-melancholika uderzyła ogromna jasność słonecznego życia cyklopowych mężów z zapadłych, świetlanych czasów, w których niebyło altruizmu, bo niebyło biedy, niebyło chrystyanizmu, a było pandemoniczne piękno, niebyło smutków, przygnębień, tajemniczych mroków i wrogiego ludzkości narodu koboldów i karłów, niebyło ani asketycznych młodzieńców, ani bladych księżniczek, ani biczujących się mnichów, ani zmor, ani zaraz, ani widm apokaliptycznych, ani strasznych łun krwawych nad palącymi się zamkami, ani konwulsyi strachu, ani ekstaz religijnych, ani wogóle tortur ciała, ani więzów a kajdan ducha, ale potężne, szumiące życie, spienione rozkoszą, szerokiem łożyskiem przepływało ludzkie dusze, symbolizowało się w żywiołowych a istotnych tworach, rzucało we wzajemne lubieżne objęcia kozła-człowieka, rozszalałego z rozpustnych żądz, i białoróżową, zwykle leniwą, grzejącą w słońcu przepych swego perłowego ciała bachantkę, budzącą się z kwietyzmu na kwiatach li tylko na tentent koźlich kopyt i parskliwy chichot, wróżbę nieskończonej potęgi wesołego samca... kochanka przygodnego. Febus pieścił promieniami gorącymi Tetydę, byk-Jowisz porywał Europę, chmurą zstępował na Ionę, Pozejdon rzucał trójząb na jedno skinienie Prozerpiny i tarzał się w jej objęciach pod stopami kaprejskiej groty, Leda nad wszystko przenosiła słodycz całusów łabędzia, nimfy wabiły zmęczonych żeglarzy śpiewem,

a wielka mocarka Cyrce płciowych niedołęgów przemieniała w świnie. I ten świat tryumfującej zmysłowości, to absolutystyczne pandemonium pulchnego Bakchusa, rozkazującego ludzkości winną latoroślą, i Afrodyty, wynurzonej z pian morskich przy pierwszym wschodzie słońca, pokochał nad miarę melancholik Boecklin, największy poeta drugiej połowy XIX. wieku, najwspanialszy kaprys, na jaki sobie historya sztuki dziewiętnastu wieków w swym ewolucyjnym rozwoju pozwoliła.

I ten mistrz miał swoich mistrzów: romantyzm niemiecki i heleńskiego Dyonizosa, miał swoje arcywzory: Claude-Lorraina, Giorgionego, Tycyana, może nawet Rubensa, Schwinda i Boticellego, może nawet... Feuerbacha, Mackarta i Wiertza, miał swoje wielkie bratnie duchy: Burne-Jonesa i Puvis'a de Chavannes, którzy na rok i na dwa lata przed nim doszli do przystani, gdzie czeka długobrody Charon. Ale kiedy teraz już rozważy się jego kolosalną spuściznę, to czterysta dzieł, z których przynajmniej czwarta część to elementarne manifestacye fantastycznego piękna, arcypoematy kolorystyczne, niepojęte, zdumiewające w swej szczegółowej plastyce, wizye wskrzeszonych zaświatów, kiedy teraz już, gdy jeszcze świat żywych, to jest świat dusz artystycznych, nie ochłonął ze smutnej żałoby po jego śmierci, a historycy sztuki dopiero zaczynają żmudną pracę nad świetnym testamentem i krezusową spuścizną germańskiego Greka, szerokiem okiem obejmiemy tę spuściznę, to zaiste dziwić się i korzyć musimy przed tą wiecznie nieśmiertelną potęgą ducha ludzkiego, która

potwornie skarlałemu pokoleniu historycznych Pigmejów dała takiego olbrzyma-artystę, herosa, nadczłowieka, poetę! Z Boecklinem będzie, jak obecnie jest z Wagnerem: parafia Europy, t. j. te mrowiące się po wielkich małych miastach i małych wielkich miastach trzody Panurga, bezimienne, bezmózgie tłumy inteligencyi, potworna stułebna hydra filisteryi padnie i ukorzy się przed jego geniuszem wtedy, kiedy paryskie kokoty i faworyci kokot paryskich — krytycy «odkryją» zajmującego Niemca ku pożytkowi *jobber*'ów, bulwarowców, starych margrabin i Jezuitów. Wtedy ukorzy się przed nim każdy aptekarz, mydlarz, profesor wszechnicy, każdy «sympatyczny nasz pejzażysta» i «ceniony w naszem mieście krytyk». To stało się już niestety z germańskim Grekiem Wagnerem, ta popularność niestety nie minie też Boecklina: każdy kamlot paryski gwiżdże już pieśń Waltera z «Mistrzów-pieśniarzy norymberskich», każdy warszawski kamlot krytyki zawiesi sobie nad biurkiem kopię z... «Samotnej wyspy». Trzykroć przeklęte te czasy! Ale nim ten możnowładca sztuki malarskiej, nieubłagany wróg wszelkiej naturalistyczno-pozytywistycznej, altruistyczno-ewangelicznej, dydaktyczno-demokratycznej fabrykacyi dekoracyi szarego życia małomieszczan i ich samiczek, przejdzie w przeklętą fazę szerokiej popularności, upłyną czasy; teraz jest on duchowem bogactwem tych, którzy go ukochali, tych, którzy nieliczni, tych, którzy w nim widzą wiecznie młodego kapłana Melity, tych, którzy nienawidzą merkantylnego i filopatycznego wieku XIX., tych, którzy tęsknią do Helady w szarych izbach czteropiątrowych kasarń

europejskich, którzy nie znają w sztuce rogatek ni kagańców, tych, którzy mają odwagę padnięcia krzyżem przed natchnioną manifestacyą geniuszu, choćby się w tak pogańskich symbolach na świat zmysłów wylewał, jak na tych arcyobrazach mistrza florenckiego, urodzonego w Bazylei. Sztuka Boecklina to pierwsze malarskie uroczyste zwiastowanie potężnej zgody człowieka z przyrodą, najsilniejszy pełny hymn, na tysiące głosów rozłożony, na cześć czarodziejki-przyrody, której mąż królewski-artysta nie oddaje, nie reprodukuje z genialnem wirtuozostwem, lecz którą z utartych, pod zmysły podpadających szablonów wyswobadza, z nicości uroczystemi zaklęciami w natchnieniu Stwórcy wywoływa i, w swych pejzażowych objawieniach z swego imperatorskiego kaprysu wzbogaconą, wysubtelnioną, genialnie poprawioną, swoją, oddaje ludzkości trędowatej i upodlonej. Z pejzażowych emanacyi malarskiego ducha Boecklina wyśnić, wymarzyć, urzeczywistnić sobie można szóstą część świata, nito włoską, ni podzwrotnikową, ni alpejską, przypominającą wiele barw i linii tych fragmentów ziemskich, a przecież zupełnie inną, bardziej tajemniczą, bardziej harmonijną, poetyczniejszą od poezyi, jaką Jehowa nawet ukrasił raj swego twórczego pomysłu nad Eufratem, przyrodę, która nastrojowo współczuje i szaleje z człowiekiem. A dla tej zaczarowanej ziemi, której łąki są wzorzystymi dywanami dziwnego kwiecia, krokusów, cyklamenów, nepantów, anemon, gdzie obok nieznanych drzew o czarownem stubarwnem listowiu nasze omszone topole smuklą się w niebo, a obok nich czernią żałobne pi-

nie i niewesołe cyprysy, gdzie przeczyste strumyki wypływają z marmurowych źródeł, a nad wzburzoną zatoką morską bieleją nawpół w ruinach pyszne, dzikiem winem i wawrzynem kryte ściany samotnej willi, dla tej czarownej ziemi, którą oblewa bezkresne tajemnicze morze, zgłębione przez Boecklina, trzeba było też stworzyć mieszkańców pozazmysłowych. Więc siódmego dnia artystycznej ekstazy powołał barwami do życia smutne kobiety o najsubtelniejszej rafinadzie pięknych twarzy, rycerzy o bardzo głębokich oczach, kruczoczarnych brodach, kapłanów i kapłanki, pacholęta o niepojętej perwersyi zmysłowego czaru, dzieci pulchne i różane o oczach starych filozofów, wreszcie leśne rusałki o białych jak śnieg ciałach, a szarych stalowych włosach. Wreszcie dla takiej ludzkości, pięknej jak marzenie o nieśmiertelności, magiczną mocą wyobraźni powołał do życia lud faunów o orlich nosach, grubych wargach a smętnych oczach, dereszowate kentaury o brutalnych torsach, wreszcie najady, nereidy, hipokampy, psy morskie, żabniki, wodniki, hipokentaury i tego przepysznego, złego jak sam szatan węża morskiego z monachijskiej galeryi hrabiego Schacka, na którego widok każda blada *miss* angielska dostaje czerwonych wypieków na twarzyczce, siada na kanapce i bezsilna, szarpnięta w samo serce, połaskotana w samą pacierzową linię pleców, poddaje się najlubieżniejszej z lubieżnych kontemplacyj...

Ale trójkątne oko pastorów czuwa. A na szybolet hedonistów Boecklin mruży się figlarnie i śmieje.

. . . .

Był synem bardzo zwykłego ojca, jakiegoś kupca jedwabi. Oczywiście pan kupiec chciał, marzył przy swej ladzie i kasie, aby i syn był kupcem. Oczywiście taki pan od jedwabi, *Seide-Biedermeier* z Bazylei wściekał się w pasyi bezsilnej, że mały Arnold nie chce słyszeć o komisyonerstwie jedwabi, oczywiście cała rodzina bazylejska katowała go i prześladowała małpią złośliwością filistrów i psiem ujadaniem o karyerze handlowej i jej błogosławionych owocach. Ale genialny «awanturnik» strząsał ze siebie pył włóczkowych robót swych ciotek, zapach fajek swych wujów i wędrował po świecie. Brał udział w Paryżu w rewolucyi lipcowej, miał po niej pamiątkę: *menu*-kartę Ludwika Filipa, żył często w pięknej nędzy i pośmiewisku, ożenił się z własną pokojówką, pił dużo *Chianti* i *Naryodaphne,* pisał wiersze, żył w przyjaźni z Pawłem Heysem, z Anzelmem Feuerbachem, mieszkał we Włoszech. W Bazylei go nie lubiano, uważano za «włóczęgę z talentem» i zmarnowanego syna czcigodnego kupca jedwabi firmy: Boecklin; podczas 70-letniego jubileuszu, który nietylko w Niemczech, ale na świecie całym stał się wielką uroczystością artystyczną, urządzono i w Bazylei festyny, pochody, uczty, *Festschiessen,* wygłaszano mowy i obnoszono po ulicach transparenty z napisami: *„Arnold Boecklin war unser(?), Hoch!“* Na telegram hołdowniczy m. Bazylei odpowiedział syn, Carlo Boecklin, w imieniu ojca krótko po włosku, tak, jak na to zasługiwała czcigodna reprezentacyjna trzoda burżoazyi małomiejskiej. Odpowiedź stała się przysłowiową, w niej bowiem krystalizuje się lapidarnie cały stosunek współczesnego ar-

tysty do szerokich warstw, do krytyków sztuki, do mecenasów sztuki i wogóle do wrogów piękna. Słowami tego telegramu można tym ludziom zawsze odpowiadać, czy gdy idą z chlebem, solą i słomianemi koronami, czy gdy podają gąbki, przepojone jadowitą żółcią.

. . . .

Boecklin wprowadził tryumfalnie panteistyczną fantastyczność w niemieckie malarstwo i dla sztuki niemieckiej znaczy sam tyle, ile wszyscy prerafaelici dla sztuki angielskiej i francuskiej. Wszechmoc twórczego szału w tym malarzu objawiła się w naszych czasach najpotężniej i stworzyła nowe wartości nowo-romantyzmu dla wszystkich dziedzin piękna, nietylko malarstwa, lecz także literatury. W jego motywach fantastycznych jest i groza i strach żuławskich mistrzów: Boscha, Elzheimera, Halsa, Brueghela piekielnego, n. p. w palących się zamkach, napadach piratów, smokach jaskiniowych; w innych śpi sielankowość prawie francuska i kwietyzm nagich ciał na sennych błoniach; jest tragizm Prometeusa, przykutego do skał, i potęga brzydoty jako motywu artystycznego, n. p. w tej szarozielonej, potwornie wychudłej staruszce-Madonnie, która ostatni mistyczny pocałunek pożegnania składa na wargach Chrystusa; jest zdobnicza groteskowość, jak w tym poważnym Bogu Ojcu w fioletowym płaszczu koronacyjnym, stwarzającym Adama rachitycznego o niesłychanie zastraszonym wyrazie twarzy; jest szekspirowska fuzya pierwiastku tragicznego, idealistycznego, z realizmem i humorem, jak

w tej pokutującej Magdalenie, starej, opasłej, zabeczanej, ześlimaczonej kokocie o rudych włosach i wielkich obwisłych piersiach, jak w tym Odyseusie, który w ciemnomodrym płaszczu stoi sztywnie, wpatrzony w morze, głuchy na krzyk rozpustnej tęsknoty nimfy Kalipsy, wyciągającej z swej groty ku niemu rozpalone ręce z wściekłym grymasem zawodu na twarzy, jak w tym św. Franciszku *sans-culot*'cie, prawiącym kazanie... rybom. I to olbrzymie bogactwo i różnorodność motywów psychologicznych w pejzażu, ta bujność żywiołowa wskrzeszonych form przeróżnych jestestw przyrody, w które tchnął ducha greckiego, ta frasująca swą głębią intuicya przyrody, jaką onaby była, gdyby w niej żyły, kochały się i rodziły takie dziwotwory, ta pogoda epikurejska Boecklina-anakreontyka obok tej pochmurnej wizyonerskiej grozy Boecklina-romantyka — to są kamienie węgielne noworomantyzmu, na których Niemcy budują nowy renesans z ducha, nie jak dawny z form, renesans gotyckiego helenizmu.

I w ślady mistrza, którego obrazy są najpiękniejszym poematem tańcu życia i śmierci, idą już od lat i Jan Thoma, grecki idylista pieśni ludowych niemieckich, i Maks Klinger, spekulatywny duch helenizmu, chrystyanizmu i problemów społecznych, i Hoffmann, rajski symbolik, i Stuck, germański gladyator, i Melchior Lechter, stylizator ozdób gotyckich, i wielu, wielu innych, idą wreszcie wszystkie pokrewne kierunki, wrogie statystyce, fotografii, dziennikarstwu, snobimowi i naturalizmowi.

A świętymi ikonami nowych ludzi, mniejsza o to,

czy socyalnych arystokratów, czy drzemiących anarchistów, czy wypieszczonych estetów, czy w kadzideł dymie niewidzialnych symbolistów, są A. Boecklina: Pan w trzcinie, Pasterz uciekający przed faunami, Igraszki morskie, Klio w chmurach, Willa nad morzem, Wyspa umarłych, Milczenie samotności, Flora, Śmierć, Walka kentaurów, Napad piratów, Cisza morska, Trzy Gracye, Hory, Zuzanna wśród starców, Familia trytonów, Święty gaj, *Vita somnium breve* i t. d. w posiadaniu galeryi hr. Schacka, w pinakotece monachijskiej, w galeryi berlińskiej, u amerykańskiego Astora, berlińskiego radcy komercyjnego Wedekinda, na dworze wajmarskim, a głównie u fabrykanta jedwabiu w Curychu, pana Henneberga! *Et hic satyra!*

. . . .

Boecklin to *requiem* renesansu, ostatnie promienie zachodzącego słońca Helady przed nadchodzącą nocą hegemonii amerykanizmu Germanów i altruizmu Słowian, to Homeryda, który jeszcze raz wskrzesił i ożywił mitologie Greków i poezyę Germanów przed zmartwychwstaniem ludzi szarych i niezliczonych, jak piasek w morzu, jak liście drzew... To ostatni barbarzyńca w kulturalnej dobie komiwojażerów i emancypowanych samic, ostatni z Nibelungów, ostatni arcykapłan słońca, mag i Pan.

ANARCHIA LITERACKA W NIEMCZECH.

STUDYUM PESYMISTYCZNE.

Zdaleka wydaje się to wszystko jakby las pradziewiczy.

Biją osłabiające i upajające zapachy stenialii i cyklamenów, powietrze duszne przesiąkło mocnymi aromatami niezliczonego kwiecia. Wężowe liany owijają się żelaznymi pierścieniami koło smukłych niebotycznych palm, koło rozłożystych szerokich mangowców. Olbrzymie bombaksy (drzewa bawełniane) padają, zgniecione ramionami pasorzytów, które porosły niespodzianie, ssąc ich soki, przygniatały je coraz silniej i panoszą się teraz. Inny pasorzyt cieniutkiemi gałązkami objął kilka korkowców i tak je zakrył swojem listowiem, że z nich ani śladu nie widać, a tylko jego szata zielonożółta przegląda się w źwierciedle gęstej od porostów świtezi. Na eukaliptach, zwisających w nieskończonych wstęgach, rozkwitają pysznie z mułu wyrastające saprofity, w cieniach boababa zasnął spokojnie jaguar. Gdzieniegdzie kolibry przelekkie, jak pianki stubarwne, przelecą cicho, żółtoczerwone papugi z leniwą arystokratyczną dys-

tynkcyą zatrzepocą skrzydłami, gdzieniegdzie potworny wąż, gniotąc dokoła kobierzec kwiatów, przesunie się, zatrzyma, wpatrzy w przestrzeń głębokiemi oczyma filozofa i zahipnotyzuje zgrabną, figlarną antylopę. U gałęzi agawy mistycznej, wzbudzającej podziw, płodzącej co stulecie wielki dziwny kwiat, wisi przyczepiony, rozłożywszy szeroko czarne skrzydła, wampir — symbol kobiety.

I dopiero podejść trzeba bliżej do tego lasu i w samo jego środowisko, w gęstwę niby najbujniejszą, przywdziać okulary botanika, stać się niewspółczesnym, niewspółczującym, obojętnym, nieufnym i surowym, aby dostrzec, że to tylko oranżerya, cieplarnia pośród lasów, nieskończonych lasów, że tu tylko kilka wspaniałych okazów flory piśmienniczej postawił społeczeństwu inspicyent teatralny, dusza narodu. Na tle bardzo dobrze malowanych kulis, przedstawiających podzwrotnikowe bogactwo lasu piśmiennictwa niemieckiego z końca wieku, stoi kilka prawdziwych, żywych roślin i drzew w mnóstwie sztucznych malowanych kwiatów i krzaków. Trzeba każdy szczegół oranżeryi obejrzeć dokładnie i nie pozwolić złudzić się maszyneryi, która dokaże, że któreś z wysokich drzew zaszumi gałęziami świetnie a potężnie, a mała mimoza malowana zwinie listki pod dotknięciem grubej ręki brutala. Trzeba bacznie patrzyć, aby dojrzeć, gdzie stoi drzewko, może i nie tak wielkie i efektowne, ale prawdziwe, żyjące, aby dojrzeć, że wampira doczepiono do sztucznej gałęzi, bo moda przyszła na wampiry, i widziano orła, któremu wampir krew wysysał z serca.

Trzeba, jeśli się woli nie zamraczać oczu i nie tracić własnej ścieżki, uzbroić się w nieufność i silnym męskim krokiem przejść tę wielką scenę kultury niemieckiej, nie zatrzymywać się dłużej przy żadnej dekoracyi, przy żadnem, choćby imponującem drzewie, nie pozwolając się zwabić ani śpiewnym kolibrom, ani upajającej woni złocieni czy storczyków,—ani przy Zarathustrze, ani przy pstrych, po pańsku zblazowanych papugach, ani przy pasorzytach, zakrywających bujną formą potężny konar Nietzschego, ani przy kameleonkach modernizmu, ani przy sprzedających prawdę tylko, jedyną prawdę, ani przy haszyszach, ani przy cyprysach, rozkwitających na cmentarzach heter, ani przed *„Etablissement Nirwana“*, ani przy klownach, którzy skurczami ciał i dreszczami dusz tak chcą śmieszyć i bawić, że rozśmieszony widz z przesytu smutków często ziewnie.

Zdawałoby się, że jest za wiele powiedziano: wrażenie lasu podzwrotnikowego, przepych, upojenie. Jednakże tak jest bezsprzecznie. Współczesna produkcya literacka Niemiec jest bogatsza, wszechstronniejsza, poważniejsza jakością dzieł i kulturą talentów i nawet bardziej związana ze swem społeczeństwem i bardziej wpływa na nie, niż we wszystkich innych nacyach Europy. Jest tak rozkwitłą, jak inne działy produkcyi narodowej, przemysł, handel, nauka, jest tak wszechstronną, rozlewną i liberalną, jak inne działy produkcyi ducha narodu, i jest również najlepszym dokumentem rozluźnienia duchowego, anarchii myśli, pojęć, kierunków, wierzeń, programów, idej, zasad, form, — anarchii, zewnętrznie nie dostrze-

ganej, a wyciskającej już piętno na każdym objawie życia społecznego. Że we Francyi już dawno zaczęły się żniwa na tych polach, że piętno bezrządu wybite tam silniej, namiętniej i impulzywniej na życiu politycznem, społecznem i duchowem, to już rzecz psychiki rasowej, ustroju społecznego i tej okoliczności, że tam wcześniej wyszli siać żniwiarze. I w Niemczech, kto patrzy na ulicę, widzi czystość, spacerujących, policyę, spokój i maszerujące wojsko, kto patrzy na duszę i w umysły i to nie maluczkich, widzi nieczystość, bezład, chaos i anarchię. Trzeba już koniecznie odłączyć pojęcie Niemiec urzędowych z pruskim rządem i mnogą rzeszą filistrów mieszczańskich od pojęcia Niemiec duchowych, ducha germańskiego, od tych, którzy rządzą dusz rządem... Trzeba też, bijąc się w piersi, stwierdzić fakt takiej przejrzałości umysłowej, kulturalnej doskonałości, etycznej i estetycznej anarchii, które graniczą już tylko o miedzę z dzikością. A podobno *les extrêmes*...

Niemiec był do ostatka jeszcze tym człowiekiem, który względem każdego bliźniego spełniał funkcyę bardzo inteligentnego kamerdynera-przyjaciela. Co gdzieś miano dobrego, co kto przyniósł, co porozrzucano w nieładzie, to on, trochę pedant, a wielki systematyk, porządkował, kupował, układał, szufladkował, byle pan jego miał wszystko, czego potrzeba, a wszystko na swojem miejscu. Tym panem jego było społeczeństwo niemieckie i wszyscy inni pracujący umysłowo. Tu wszystkie kierunki duchowe wyrabiały sobie czystość i stałe linie, tu idea zamykano w pewne stałe formy, tu porządkowano zasady i systemi-

zowano teorye. Dlatego Niemcy wytworzyli wartości społeczne, estetyczne, dali teoretyków najniepochwytniejszym ideom i w nich odźwierciedlała się i odźwierciedla najlepiej duchowa fizyonomia całej Europy. Ponieważ równocześnie w duszy niemieckiej jest jednak obok tego porządkującego, gospodarczego materyalizmu odpowiednio wiele idealizmu, który im — jak chyba w złośliwej myśli powiedział Bismark — siedzi w brzuchach, dlatego obok teoretyków wydali też równomiernie idealistów, roznamiętniających się do każdej najbardziej obcej, nieniemieckiej idei z takim zapałem i zrzeczeniem się własnej jaźni, że im może słusznie i słuszniej jeszcze, niż nam, należałoby powiedzieć: «pawiem narodów jesteś i papugą».

Dlatego Niemcy współczesne są śpichrzem umysłowym całej Europy, dlatego najdzikszy, najryzykowniejszy kieruneczek z *Quartier latin* ma tu swoich poważnych przedstawicieli; to jednak nie wyklucza możliwości, żeby czasem nie robiły wrażenia tandety, w którą składano z powagą rupiecia literackie, z całej Europy zbierane, a wśród tandety nie błysnęła czasem przepyszna rzecz, która poszłaby w zapomnienie, gdyby nie skrupulatność zbieraczy.

Kiedy się *à vol d'oiseau* patrzy na obecną produkcyę literacką w Niemczech, widzi się wielką bieganinę, ruch czasem szalony, gorączkowy, słyszy okrzyki, hasła, programy, nabiera pewności, że ci ludzie budują gmach wspaniały, który zaimponuje przyszłym wiekom, że ożywia ich jakaś potężna wszechidea, że maluczko czekać, a świat się zadziwi i stanie przed tą co najmniej nową wieżą Babelu: — tak po-

mieszane są ich języki, tylu ich jest, a taki zgiełk czynią i tak wysoko wybiegają ich pomysły. Dopiero z czasem spostrzega się, że jest to ruch, ale jakiś bezwytyczny, bezcelowy, że, ilu ludzi, tyle maleńkich idej, pomysłów i kierunków, że, co jedni zaczną budować, to drudzy nadbiegłszy wśród szyderstw i śmiechów rozburzą i rozkopią, że, ilekroć jakaś wieżyca wystrzeli w górę, to wnet ją podminują mali karzełkowie, a gdy jakiś prorok stanie na rynku i zacznie głosić nową wspólną wiarę, wnet go przeszli a wyśmiani i przyszli a niecierpliwi prorocy oplują i obrzucą kamieniami: każda myśl górniejsza rozpływa się w chmurach wśród drwin i krytyk. Imponują jednostki, dekoracyjne pasorzyty w pięknych kostyumach.

Mają ci ludzie tyle kazalnic, z których mogą przemawiać — cóż, kiedy i wiernych pięknu coraz mniej, i owi kapłani piękna, jedni zbyt często lub zbyt niedołężnie każą tosamo, co dawniej, powtarzając to, co już gdzieindziej we Francyi, Anglii, Rosyi, Szwecyi, powiedziano piękniej i szczerzej, drudzy wszystkich innych kapłanów zwą heretykami, siebie bogami! I tak ci, którzy głosić mają ewangelie piękna, krzyczą ewangelie zamętu. Niektórzy jeszcze mają tę zasługę, że do piosnek dorabiają kanony i tabulatury, niektórzy — tę, że w granicach tych kanonów śpiewają swe myśli, ale niektórzy tylko chaos z swych głów zrzucają na papier i dają tłumom, czasem za poważnie biorącym to, co drukowane. Jakiegoś młodego może Goethego urabia obecnie nie szeroki świat, nie twarde życie, nie matka natura, nie

kobieta, nie nędza ludzka i przepych, nie sielanki i tragedye, lecz lektura, studya, dysputy, intuicya, estetyzujące docenty, szablon «indywidualności za wszelką cenę» i wpływy, jeszcze raz wpływy. Całe plejady tych poetów to tylko odlewacze obcych myśli filozoficznych w obcej poetyckiej formie, tłumacze w rymowanych artykułach pojęć metafizycznych, dziś indyjskich, jutro Mainleindera lub Stirnera — to małe jednostki talentu, doczepione do potężnych indywidualności z innych wieków i narodów, to panowie, pracujący dziś w tym—*izmie*, jutro we wprost przeciwnym — *azmie*, byle handel szedł, — to czasem gladyatorzy, bawiący publikę kurczem swym i krwią, częściej klowny, balansujące przed publiką z wszystkiem, co mają najskrytszego, najtajniejszego, najdroższego, byle stawano tłumem przed jaskrawą ich budą. O! wiele, za wiele wśród tych artystów-poetów poetów-literatów, a wśród tych literatów-przemysłowców. Czasem wydaje się w Niemczech, jak już i wszędzie, że piśmiennictwo reprezentują i robią reporterzy berlińscy i wiedeńscy, tym pomagają profesorowie, adwokaci, piszący dramaty, i wielkie aktorki tragiczne. A jeśli się znajdą poeci, toby się życzyło niejednemu, aby stracił i tę szczyptę talentu, którą tak rozdmuchiwa na błoto, niejednemu niemiło czasem przyznawać iskrę Bożą, bo jako artysta jest tylko mydlarzem, niejednego z filozoficznie myślących nastrojowców chciałoby się może złośliwie prosić, aby lepiej swe rymy nastrojowe zostawiał w myślach, niż myśli filozoficzne w nastrojach. Na taki dopiero tłum literatów przypadnie jeden talent poetyczny, szczery,

wielki, namiętny, doskonały. O! wiele też, za wiele wśród pisarzy i pań piszących w Niemczech jest talentów, którymby należało powiedzieć: »Bracie, przesiądź się niżej!«; bo lepiej byłoby, gdyby pracowali w ekonomii społecznej, w stowarzyszeniach antyalkoholicznych, w dyplomacyi, w redakcyach pism codziennych, bo ich dusze nie dostroiły się do godności poetów-wybrańców, bo ich smak artystyczny nie dostroił się do smaku tych, których w zapale polemicznym zwą: *Compactes-Idealkastraten*, *Schönheits-Brahminen*, *Individualitätssnoben*, *Saulumpenpack*.

Ponieważ za wiele dziś ludzi pracuje w piśmiennictwie, dlatego za mało jest dzieł, które przetrwają jedną dziesiątkę lat, ponieważ za wiele jest talentów, więc za mało indywidualności, a ponieważ za dużo kierunków, *-izmów* i etykiet, więc za mało myśli, któreby zapłodniły przyszłość. Zdaje się czasem, że, ile kawiarń w jakiemś mieście, tyle jest plejad poetyckich, nowych światopoglądów; każda nowa kawiarnia znajdzie swego Dantego i swego Zbawiciela. Na każdym rynku krzyczą co innego, każda redakcya wynajdywa jakiś *neo-...*, codzień lepią sobie jakiegoś złotego, czy tekturowego cielca i tańczą koło niego i śpiewają, a Mojżesza, jak niema, tak niema.

A jeśli się znajdzie Mojżesz, to chyba tylko na to, aby burzyć i tłuc tablice z przykazaniami, jakie gdziekolwiek pozostały jeszcze, i nie stawiać na ich miejsce nic, chyba siebie. A wtedy krzyczą wokoło niego, dmą w surmy, reklamują i jego i siebie przy tej sposobności i trąbią tak, iż zdawałoby się, że mury wszystkich Jerych literackich dokoła padną w gruzy,

że wszyscy nawrócą się na wiarę trębaczy, do ich kieruneczku, że całe Niemcy zamistycznią się, że przyszłą większość parlamentarną tworzyć będą sami esteci i prerafaelici, albo że symboliści dostaną wszystkie teki w nowym gabinecie. Zwykle mury sąsiednich twierdz literackich nie padają, Mojżesz po pewnym czasie staje się nudnym i powtarza się, zsadzają go więc z tarczy, na której go z hałasem postawili, i bóg idzie do graciarni, gdzie już tylu bogów z ostatnich lat dwudziestu w pyle siedzi i niepamięci, bawiąc się wspomnieniami świetnych dni sławy, kadzideł i artykułów dytyrambicznych.

Wygląda to, jak gdyby wracał wiek XVIII. niemieckiej literatury i cały spóźniony renenans z walkami szkół: śląskich, lipskiej, pruskiej, szwajcarskiej, czasy bombastu i makaronizmu, dekoracyjności z tęsknotami cmentarnemi, wędrującymi cherubinami, czasy Hoffmanswaldaua i Andrzeja Gryphiusa. Podobna toczy się walka szkół, podobnie objawia się nieuznawanie jednej przez drugą, parafiaństwo, bezwzględność w sądach, kładzenie wagi na efektowne wirtuozostwo formy i możliwie pogodzoną ze smakiem senzacyjność treści. Podobne też widać zamykanie się w ciasnych rynsztunkach koteryjnych kół myśli i form odziedziczonych, podobne stąpanie miarowe w kieracie około jakiejś wielkości współczesnej, czy wyciągniętej z księgozbiorów. I to wszystko w epoce, której największym kulturalnym nabytkiem i tryumfem ma być zdobycie szacunku dla indywidualności, dla mocniejszego, który stoi sam! Kiedy się schodzi w niziny piśmiennictwa niemieckiego i z boku patrzy na ple-

jady, zgrupowane koło *«Pana»*, *«Gesellschaft»*, *«Sphinxa»*, *«Kunstwartu»*, *«Zeit»*, *«Wiener Rundschau»*, *«Blätter für die Kunst»*, *«Neue deutsche Rundschau»*. *«Magazin für Litteratur»*, *«Der Einzige»* i t. d. i t. d., odnosi się wrażenie, że to kilkadziesiąt karuzeli, obracających się ciągle w kółko, a na konikach czy wózkach popisano albo: do Nirwany, ...do absolutu, ...do pustelni Maeterlincka, ...do gór Zarathustry, ...do wyzwolonej kobiety, ...do sztuki dla sztuki, ...do dobra czwartego stanu, ...dla dobra Szlezwiku lub Saksonii, ...dla Niej.

W końcu ogarnie widza znużenie i przesyt, czasem i złość, kiedy spostrzeże, że wielu tylko jechało do karyery, dla imponowania snobowi. Bo choć plują na tego snoba i wszyscy drwią z niego, przecież o jego poklaski im chodzi, a co prawda wielu ani do pogardy, ani do oklasków nie ma prawa. Ale wszyscy mają przywilej dojścia do oklasków przez pogardę, bo, gdzie się krzyczy: «głupcy, głupcy!», tam zwykle zbiera się tłum. Obserwujący zgadzają się oddawna i to z dziwną zgodnością, że węzły, łączące społeczeństwa z artystami, zerwały się już prawie wszystkie, że koła pięknej pracy pokładły już wszędzie podwaliny pod państwa w państwie, ba! nawet, że kapłani sztuki zaczynają sobie coraz częściej i serdeczniej ściskać dłonie przez granice nawet wrogich narodów. Nie chodzi tu już o poszczególne jednostki, ale o całe grupy. W Europie coraz już pospolitszym jest typ: *Europäer, objektiv und europäisch,* to jest bardzo kulturalnej jednostki, nie uznającej granic ras, narodów, a tylko różnice umysłu, smaku, wychowania, obok niego cała skala pokrewnych

typów mózgowców, dyletantów, bibliomanów. Wytworzyło się to pod wpływem artysty-europejczyka, którego pierwszą ojczyzną jest sztuka, interesami ogólniejszej natury interesy sztuki i uczuciami szerszemi uczucia dla sztuki. Kolonie artystyczne różnych miast mają wspólną kameraderyę, coraz ściślejszą, konkretniejszą. Te państwa w państwie zdają się być tak kosmopolityczne, jak bourgetowski świat z nad Rywiery, z Rzymu, z Helgolandu. Jednostka kulturalna łatwiej i szczerzej porozumie się w obcym języku z jednostką kulturalną wrogiego narodu, aniżeli z bliźnim, rodakiem-kamienicznikiem. Francuski restaurator bliższy się czuje niemieckiego restauratora, niż wykwintnego *intellectuel'a* z teatru *des Escholiers* czy *des Poëtes*. Bouverat i Pecuchet, Müller i Schulze, zaczynają się zbliżać, a psyche filistra staje się już jednoszablonową na całym świecie. Wiele motywów wywołało ten niewygodny często dla obu stron stosunek. Wszyscy ci, którzy trzymają rękę na literackim pulsie Europy, czują, że puls ten bije gorączkowem, nierównem tempem, ale że wielki chory nie zwraca nań wielkiej uwagi, gdyż myśli jego zaprzątnięte zupełnie czem innem. I profesorzy i przyjaciele i reporterzy literatury przychodzą do niewesołego przekonania, że praca ducha ludzkiego, o ile objawia się w pięknej formie, a nie w wynalazkach na polu elektrotechniki, staje się społeczeństwu obojętną, obcą, często śmieszną. Jedni mówią: amerykanizujemy się, drudzy orzekają, że jestto objaw, towarzyszący zawsze epokom przejściowym, jeszcze inni kombinują, że polityka tak pochłania duchowy interes społe-

czeństw, iż wszystko inne wobec niej wydaje się błahem i nieważnem, co więcej nawet, że stan ten nie jest przejściowym, ale właśnie początkiem przyszłego wieku, że literaturą przyszłości to odcinki dzienników, poetami mówcy parlamentarni.

Tak źle chyba nie jest i nie będzie chyba, gdyż zawsze będą tacy, którzy dobrze się bawią na kiermaszach i przy piwie, a pozostaną ci, którzy pięknej powieści nie uważają tylko za przygrawkę do drzemki poobiedniej. To tylko przykre, że i tych «10 tysięcy wyższych», jak je ktoś złośliwy nazwał, traci dotychczasowe zainteresowanie na rzecz zapasów rzeźnickich w «Casino de Paris», na rzecz indyjskich szansonistek w Wintergartenie lub maleńkiej czasem polityczki przesypywania piasku w łupinach od orzechów. Upadają wszędzie premiery jedne po drugich, publiczność, jeśli z przyzwyczajenia przychodzi do świątyń sztuki, to szczerze zajmuje się niemi tylko wtedy, kiedy można z nich robić parlament, gwizdać, tupać, autorom krzyczeć: *à bas! conspuez flaneur! nieder mit dem Kameel!* i w inny dowcipny sposób objawiać swój krytyczny temperament. Literackie teatry bankrutują jedne po drugich, niemieccy dramaturgowie płaczą nad gruzami swych Jerozolim, a symboliści kokietują się już między sobą. Ci ostatni przynajmniej bawią się jeszcze stylowo, prawie tak, jak dawniej bawiono się w lożach wolnych mularzy, jak jeszcze dawniej w Birs-Nimrudzie i Korsabadzie. Mag popatrzył za kulisami na maga i obaj buchnęli śmiechem homerycznym, ale gdy stanęli przed ludem, mieli miny poważne, tajemnicze i przepaścisto głębokie.

Fakt smutny nie przestaje być charakterystycznym. Między glebą a jej kwiatami, między społeczeństwem a artystami, przepaść jeszcze coraz głębsza i szersza, tamto przestaje się troszczyć, bawić i podziwiać artystów, dzieła, iskrę Bożą, a ci zakładają własne królestwa. I w porę wydobyto z rekwizytorni estetycznej wytworne hasło sztuki dla sztuki. Za kulisami mówi się: «Nie imponujemy im. Trzeba powiedzieć, że n a s zrozumieć może tylko mała garstka wybranych, *Publicum select*, najwyższy tysiąc, zagrać snobom na ambicyi kilka akordów z końca XVIII. wieku z epoki warkoczy, Watteau'a i pieśniarzy-pieczeniarzy!» I na jakiś czas ci, którzy na rogach ulic otrąbili odgrzebaną pobudkę, wzbudzili zajęcie u przemożnej publiczności, weszli w modę, w nakładców, w salony, każdy kościół, który zakładano, musiał być ufundowany imieniem ich patrona, zaroiło się od apokaliptyków, nazareńczyków, peladanistów, ejakulatów, orgiastów, nowoalchemików, dyabolików. Zdawało się, maluczko, a w każdej *modern* redakcyi znajdą kamień filozoficzny, czerwoną tynkturę, *n*^*ty*^ wymiar, na ulicach zaczną odprawiać czarne msze, pokażą się rzeczywiście nowe Ewy, nietylko te na tandemach, w *bloomers*'ach z doktoratem w torebce, wirować zaczną nietylko stoliki, ale i słońca miedzianorude, a gwiazdy rozpłaczą się srebrem na purpurowe łąki czułych dusz... Zdawało się, że w kabaretach, tawernach i barach dojdą dekadenci do absolutu.

Tymczasem wszechpotężny snob, mocny, nienasycony, znudzony, ziewnął. Dość mu już było pieśni

bluźnierczych, grzesznika, królewskich, górnych, dość chorałów wizyonerskich, japońskich irysów, psalmodyi malarskich, uwertur kolorowych, dość nastrojów tak delikatnych, jak oddech księżniczki Maleny, śpiącej w baszcie zamkowej nad kanałem, po którym pływają wszystkich barw tęczy łabędzie. Znudził się już sceną, choćby była najbardziej *intime*, najciszej *libre*, najstraszniej *rosse*, legendami archaicznemi z filozoficznym tekstem pod obiecującym napisem: Dyalogi Platona. Książę Mydłek znudził się Poëgo księciem Prosperem, którego wszyscy na swój sposób przenicowywali, i podkasanym katolicyzmem Huysmannsa i panią Rachilde'ową i Schwinburnem i Strindbergiem i Dehmlem, muzyką programową, z której się miał uczyć religii nadczłowieka, pejzażami *pointill*'istów i pipistów. Zażądał więc grymaśnie czegoś nowego i zawiódł się. W Paryżu od lat paru nie wymyślono nic nowego, jak tylko *retour*, reakcyę przeciw analizie psychologicznej, przeciw wszystkim synom i wnukom naturalizmu, przeciw mgłom norweskim, dusznej atmosferze asyryjskiej, wybujałościom wielkiej sztuki, przeciw wszystkim wogóle *-izmom*, które postanowiono zwalczyć roman*izmem*, to jest kierunkiem rozbudzenia patryotycznego ducha francuskiego, *esprit gaulois*, poezyą rasy... na razie Cyranem de Bergerac.

W Niemczech rozdział między społeczeństwem a państwem ducha, szczególnie silny i jaskrawy, wyrobił się jeszcze pod wpływem wypadków politycznych, po roku 1871., pod żelazną rękawicą Bismarka. Wielu historyków kultury niemieckiej zgadza się na to, że ufundowanie jedności niemieckiej kosztowało

Niemcy ducha germańskiego, którego Bismark zabił. Poprawmy: *zabijał*... Postawił w programie swoim przygniecenie wolnego ducha narodu, ale gdy chciano go zrobić niewolnikiem, służalcem swym, kiedy patryotyzm-pan niemiecki wymagał koniecznie zrzeczenia się wolności i szlachetności myśli, wtedy duch musiał się z pęt wyswobodzić i, nie mogąc iść równolegle, poszedł w zupełnie odwrotnym kierunku. I tu znalazł już lud, z którego także chciano zrobić bierne, ślepe narzędzie jedności niemieckiej. Stąd pochodzi, że piśmiennictwo po roku 1880. szło ręka w rękę z socyalizmem, oboje jako rewolucyjne pierwiastki ducha germańskiego, jako zaprzeczenie uświadomione i wojujące machinacyi politycznych, bezmózgich farsistów, powieściopisarzy dla panienek, dramatów... Stąd pochodzi, że pojęcie socyalizmu stawiano w Niemczech tuż obok naturalizmu, że oba uważano jako politycznie i społecznie szkodliwe, ba nawet jako antypruskie, że przy kolebce młodoniemieckiej literatury stał proletaryat społeczny, że polemikę ze starymi uważano nietylko za walkę z akademickim warkoczem, bezkrwistością i tandetą, ale także za propagandę rewolucyjno-społeczną. Stąd tak szeroka i szybka popularność wielkiego talentu Hauptmanna, jako dramatyka naturalistycznego na podkładzie społecznym. To zaś zjawisko, że młodzi Niemcy wprost z niwelującego socyalizmu wskakiwali w pełnym rynsztunku na ziemię z tamtej strony zła i dobra i z szczerym zapałem wyznawali już religię Zarathustry, należy tłumaczyć tem, iż zwątpiały orzeł Nietzsche właśnie zamknął i uosobił w sobie tę pań-

ską, artystyczną, bezwzględną negacyę zmateryalizowanych szablonów Niemiec demokratycznych. Nietzsche, jako fanatyczny wróg liberalizmu niemieckiego z jego ciasnotą i plebejuszostwem, wróg inteligentnego tłumu i jako świetny, dyonizejski, dumny artysta, był im znowu bliższym, aniżeli idea, która, realizując się, zaczęła być równie ciasną, jednostronną, mdłą jak liberalizm, którego tylko jest chyba trzecim tomem. Tem należy tłumaczyć tę wielką secesyę *in montem sacrum*, tłumne opuszczanie szeregów partyi społecznej, tem chyba tę okoliczność, że partyjne pisma niemieckie przeciw swoim ongiś pieśniarzom Henckellowi, Hauptmannowi i innym wygrywają takie krytyczne melodye, jakichby się powstydził i pies, szczekający zza płotu.

Ten objaw odrębności królestwa ducha i myśli germańskiej w państwie pruskiem, objaw niekorzystny i nieprawidłowy, ale objaw już ogólny, tak w Niemczech, jak w każdym kraju w Europie, byłby może właśnie jednym z wielkich powodów anarchii umysłowej i literackiej, jako zrywający niebezpiecznie węzły pokrewne, wspólne cele, idey pozytywne, solidarną pracę kulturalną dla przyszłości między członkami jednego wielkiego organizmu. Możnaby powiedzieć: prorocy walczą z własnym ludem, a lud, jak ślepcy w dramacie Maeterlincka, bezradni bez kapłana-opiekuna, stoją tuż tuż nad brzegiem wzburzonego morza.

Ten objaw kosmopolityzacyi sztuki i literatury w drugiej jej fazie, t. j. obojętności artystów i pisarzy dla celów swego narodu, jego literatury, piękna, wy-

wołanej brutalną obojętnością społeczeństwa, tępym obskurantyzmem, bierną ospałością, które kładą im «cierń w życia przeciągu» i pozwalają z głodu cicho umierać, a następnie obok obojętności dla swego narodu pracy na korzyść innego i cały szereg innych faktów, które oddzielają pracownika piękna od ideałów rodzimych, a popychają go w objęcia haseł sztuki dla sztuki, można obecnie ilustrować n. p. filofrańkońskiemi powieściami młodych Niemców, które są niejako odwdzięczeniem się Oktawiuszowi Mirbeau'wi, pani Rachildé'owej i wielu innym autorom za ich filogermańskie powieści. Można je dalej ilustrować przeglądami literackimi, wychodzącemi w kilku językach pod jedną redakcyą, ankietami literackiemi, traktującemi przyjaźniejsze zbliżenie Francyi i Niemiec, tem, że Grek Piotr Loüys pisze wyłącznie po francusku, a w kraju swoim jest zupełnie nieznany, że Ada Negriówna, Włoszka, daleko więcej popularną i wielbioną jest we Francyi i Anglii, niż we własnej ojczyźnie, że Ibsen przed «podporami swego społeczeństwa» musiał schronić się do Niemiec i wystawia swe sztuki wyłącznie w Niemczech, a Stanisław Przybyszewski, który do ostatnich czasów pisał tylko po niemiecku, w Niemczech uważany jest za meteor na niebie niemieckiej poezyi. Może to i dlatego, że «podpór społeczeństwa» tak wiele jest w każdym już narodzie.

Ten objaw jest też organicznym powodem drugiego. W Niemczech nazwiska norweskie, rosyjskie, włoskie mają swoją nadwartość u czytelników, wszyscy znają i przepadają za Prévostem, Tschechowem

(nie Czechowem), d'Annunziem, mało wiedzą o Conradim, Mackayu, Dehmlu, nikt nie wie o Mombercie i Eversie. Długie lata składały się na to, że piśmiennictwo piękne powoli, ale konsekwentnie i we wszystkich działach rozpadało się na dwie części: literaturę dla czytelników i literaturę dla kół wykształconych, dalej na beletrystykę wypożyczalni książek dla «schodów od kuchni« i guwernantek i na poezyę, zrozumiałą i przystępną tylko dla kilkudziesięciu, czasem kilku wybrańców. We wszystkich językach europejskich istnieje oddawna beletrystyka «niedzielna», niespokrewniona ani jednym węzłem z literaturą piękną, ale zato faworytka kół szerokich, mająca do swoich usług odcinki wszystkich pism codziennych i cały szereg zajmujących tygodników, jak: *Daheim, Heimat, Zur guten Stunde, Vom Fels zum Meer, Universum, Hausschatz, Heimgarten,* z których taka *Gartenlaube* cieszy się 250 tysiącami inteligentnych przedpłacicieli. Ma swoich dostawców i fabrykantów, swoje *Jungfer Marlitt,* na scenie swoich Karlweisów, Schönthanów, Vossów, ba! nawet Wildenbruchów. Ta *in usum Delphini,* t. j. na użytek pokoju dziecinnego, przeznaczona literatura jest niezwyciężoną, zawsze zdrową, wieczną, nie przechodzi żadnych falowań, kryzysów, upadków, żadnych kierunków, zna tylko jednę stałą wytyczną, to jest przez pokój dziecinny, jadalnię do kanapy przed drzemką poobiednią, uznaje tylko pewne typy ludzkie, zbliżone do typów pism humorystycznych, pewne sytuacye, pewną skalę uczuć i pewien styl, to jest brak stylu. Wytwórcy tej literatury we wszystkich krajach mają wille, majątki, popularność, są

wkorzenieni w społeczność, z której wykwitli, opinia publiczna liczy się z nimi, lubi ich, szacuje, nazwiska ich są firmami tak pewnemi, jak firmy sklepowe, fabryczne, bankierskie. Nie uznaje ich tylko historya nadobnego piśmiennictwa, koło której przechodzą obcymi i bezwartościowymi. Obok tej samozwańczyni rządzi pani wielka, nieśmiertelna, piękna, mająca do swych celów wybrańców, kapłanów, magów, piśmiennictwo, przechodzące ciągłe pulsacye i przekształcenia, zmiany ku coraz wynioślejszemu i szlachetniejszemu, czasem stany osłabienia, kataklizmy. Ta literatura, «królowa nasza i pocieszycielka nasza», staje się we współczesnej nam epoce coraz obojętniejszą społeczeństwu, zdaje się odrywać od niego i unosić znacznie wyżej ponad jego interesy i cele; ma wpływ już tylko na ludzi, jej oddanych, a na rozwój duchowy społeczeństwa działa dopiero w drugiem pokoleniu, trzecie na śladach jej podobno się wychowa. Tak jest i tak jest dobrze. Trudno bowiem wyobrazić sobie społeczność, na którą bezpośrednio a silnie wpływałoby jej piśmiennictwo, jej systematy filozoficzne i jej poeci. W obecnej chwili naprzykład społeczność taka byłaby jednym olbrzymim domem neurasteników i obłąkanych częściowo, a chaos pojęć w szerokich tłumach byłby tak strasznym, jak strasznym jest w mózgach i sercach narodów, t. j. w piśmiennictwie. I chyba dobrze jest, że ci ludzie, którzy wyobrażają ducha społeczeństw, będąc ich wykwitem i przednią strażą w pochodzie cywilizacyjnym, arteryami myśli ludzkiej w ustroju całej ludzkości, są tym społeczeństwom obojętni, obcy, czasem wrodzy. Zadaleko wolna

ptaszyna-myśl ludzka frunęła naprzód, zadaleko w tyle zostały mdłe ciała społeczeństw. Do ziemi obiecanej te pokolenia wejść jeszcze nie mogą, widziały już wielkie winogrona z tej ziemi, które im poeci i myśliciele przynieśli, ale one jeszcze nie dorosły do świata nowego. Takiemi jak są, muszą zostać w swoich warunkach bytowania, wierzeń i metafizyki, być może, że ich wnuki będą się karmić owocami, które dla nich byłyby trucizną.

Mostem, łączącym sztukę artystów ze sztuką tłumu, jest fejletonizm artystyczny. Podobno ma to być nawet literatura jutra, w każdym razie jestto władca dnia dzisiejszego. Fejletonizm rozpanoszył się w piśmiennictwię niemieckiem tak, jak w całem europejskiem, i przydusza wszystko inne, jest tyranem łagodnym, wodzem i wyrocznią. Przodują fejletoniści, piszący dramaty, fejletoniści, piszący powieści, i mocarze krytyki fejletonistycznej. Artystycznie wykształceni dziennikarze są prymasami, pomazującymi przyszłych władców poezyi i dramatu, powoli wszyscy zaczynają więcej smakować w błyskotliwym krytycznym szkicu o jakiejś powieści, niż w samej powieści, choćby miała ustępy piękności pierwszorzędnej. Studya literackie więcej kształcą i wyrabiają smaku, niż najkrystaliczniejsza poezya, *causeur*'ów o malarstwie tak opłacają na wagę złota, jak karykaturzystów, a odcinek nastrojowy o jakimś wybrednym koncercie czyta się z takiem zajęciem, jak opis toalet na balu... Wszem ulubiony fejleton jest tem zharmonizowaniem pięknego z pożytecznem, krótkiego z treściwem, poważnego z dowcipnem, jest tym rodzajem, który nie

zmusza do myślenia, a pomaga do myślenia... przy trawieniu. Fejleton daje czasem duszę poety jaśniej, niż nieumiejętne przeczytanie jego trzech tomików, mówi i kształci więcej, niż całokształt myślowy jakiegoś mędrca i zajmuje zawsze, o ile jest dowcipny, upstrzony paradoksami i ma dobrze udaną głębię w poglądach fejletonisty. Fejletonizm jest już w literaturze Molochem, pożerającym mnóstwo talentów, ale zarazem jest tym kapłanem, który odchyla tłumom miejsce święte świętych, to znów tym klownem, stojącym przed budą jarmarczną i zapraszającym do środka, to znów tym Dawidem, zwyciężającym olbrzymy myśli ludzkiej drwinami i szyderstwem. W fejleton można wtłoczyć i ubrać wszystko: krytykę fiiozofii pesymistycznej i Ivettę Guibert, rekordy na tandemach, pogląd socyologiczny, kwestyę kobiecą i opis malowniczy fiordów norweskich, ewangelię nowej religii i wszystko, co istnieje w czasie i przestrzeni i co nie istnieje; fejletonista może przechodzić codzień wszystkie stopnie od kaznodziei nadczłowieczeństwa aż do kramikarza i dlatego jest przyjacielem szerokiej publiki, wszystkich z tamtej strony piękna, a równocześnie i mile widzianym gościem przy stole króla Artusa. Fejletonizm, jak wszystko złe... i dobre, wyszedł z Francyi, w Niemczech znalazł jeszcze indywidualniejszych, konkretniejszych i głębszych swoich przedstawicieli. Tacy Frenzlowie, Nordau'owie, Speidlowie mają już całe szeregi następców, którzy, poprzydzielani do rozmaitych obozów społecznych czy literackich, są tych obozów apostołami, teoretykami, prawodawcami. Mówiąc o pewnej grupie literackiej,

przytacza się obok *-izmu* organ jej, a potem teoretyka, t. j. tego fejletonistę, który w szkicach swoich obniża do zera wartości estetyczne i kulturalne innych grup i organów, a podnosi do wysokości Goethego, ewentualnie magów asyryjskich, głównego przedstawiciela swego organu, *-izmu*, grupy.

W fejletonizmie także tkwi ten wielki zarazek literatur wojujących, to jest rozpolemizowanie, które w Niemczech, jako w kraju *par excellence* teoryi, programomanów, dogmatystów, doszło do niesłychanych rozmiarów. Rozpolemizowanie jest tem dla krytycznej twórczości, czem ta bardzo często dla poetyckiej pracy pisarskiej, zachwaszcza pole, zaognia charakter intelektualnej wymiany sprzecznych, ale szanujących się poglądów i wprowadza niezdrową, duszną, jadowitą atmosferę; czasem zaś doprowadza do tego, że w zgiełku kłócących się, szarpiących, gniotących i zabijających nie słychać nawet haseł, pod którymi walczą, a już zupełnie nie widać, o co się krwawią ci polemiści-zapaleńcy. Musi się ich nazwać literackimi rycerzami z Manchy, kiedy się czyta, jak polemizują o najbłahsze słowo, zdanie, wiersz, paragraf estetyczny, musi się ich nazwać komiwojażerami literatury, gdy się czyta, z jakim hałasem reklamują swe wielkości, a jak oczerniają wyroby literackie innych firm, im wrogich. Placem turniei dla tych panów jest właśnie odcinek; jakie były ich zwycięstwa i jakiej używali broni, pokazało w Niemczech kilka procesów sądowych, które wyciągnęły na światło dzienne drastyczne rozczarowanie. Egzaltowanych teoretyków, piszących nadęte idealizmem i katońskie estetyczne fejletony,

zdemaskowano jako żydków przekupnych, szwindlujących tak wygodnie w literaturze, jak na giełdzie i gdzieindziej. Takich sędziów było wielu, jeśli już nie wprost przekupnych, to obojętnych, ni zimnych, ni gorących w rzeczach sztuki, ale fanatycznie zapalonych, jeśli chodziło o zgniecenie przeciwników. Krytyka niemiecka (w tym wypadku można nawet uogólniać) jest w bardzo znacznej części wyłącznie stronniczą, osobistą, nie rzeczową, parafiańsko szowinistyczną, bezwzględną. I choć każdy memoryał czy tylko urywek krytyczny jest bardzo erudycyjny i fachowy, choć pozornie opiera się na prawidłach i paragrafach piękna, na przeszłości, smaku, estetycznej logice, powadze wielkich, w istocie jednak przebija z niego zawsze interes i stanowisko grupy i organu, nieszczerość, prywata i zmienność jesiennej pogody.

Tacy sędziowie. Ale czy wolno sądzonym rzucać na nich takimi kamieniami, jak to czynią rozgoryczeni pieśniarze współczesnych Niemiec? Czy w nich jest ta szczerość bajronowska, ta czystość Dantego, ta pogoda Goethego, ta skrzydlatość poetów słowiańskich? Czy w nich jest hart ducha wielkich, żywiołowy rozmach tytanów i życie prorocze? Czy w nich jest choćby szczerość przekonań, sumienność myśli i intencyi, dojrzałość męska, stałość wierzeń i wiara w powołanie? Czy współczesność jest tak marna, aby na jej nieboskłonie tak blade iskrzyły się gwiazdki? Więc to mają być naszych przełomowych czasów Kainy, Werthery, Gustawy, Młodzieńce i Aligiery?

Współczesny Werther! Opuścił Lotę, przeszedł

do Nany, od Nany do kelnerek, od kelnerek jeszcze niżej, potem podniósł się do emancypantek socyalistycznych, aby obecnie ugrząść w budoarach histeryczek, ubranych w kwiaty maku we włosach i w kult powagnerzystów. Można się było obawiać za lat bojowych naturalizmu, że jedynym dla Faustulusów problemem kulturalnym, społecznym, ekonomicznym, artystycznym, zostanie wyłącznie kelnerka Toni lub Mizi. Obecnie należy się obawiać, że współczesne problematyczne natury rozpłyną się w przesyconej opoponaksem atmosferze rozmaitych Adin, Gerd, Maud, Wahnfried, szukających zbawicieli i znajdujących ich w bladych, przeczulonych aż do brutalności, przerafinowanych aż do śmieszności *incroyble'*ach: Erwinach, Anatolach, Egonach. Mówi się: neoromantyzm, powrót do kielicha niebieskiego kwiatu, ale myśli się o dusznej atmosferze, nieszczerych pozach i daleko wygnanej prawdzie.

Współczesny Werther! Ma czasem znamiona specyficzne młodzieńca takiego a takiego wyznania, braku wiary po tylu a tylu przemożeniach *(Ueberwindungen)*, smaku wykształconego na tych a na tych mistrzach. Dojrzawszy jest więc jasnym, pogodnym, dyonizejskim, a choć także pesymista, uznaje Goethego, gardzi Kantem i... Schopenhaurem, Nietzschego i Rembrandta uważa za swoich wychowawców, jest nadczłowiekiem, w praktyce poetą-indywidualistą. W innym typie uważa za wychowawcę zawsze jeszcze Nietzschego, ale już uznaje Poëgo, Baudelaire'a, Przybyszewskiego, pluje na Goethego, klasyków trzeźwych, mózg, jest «dzieckiem szatana», w praktyce

Falkiem, rozpoczynającym twórczość piśmienniczą od rapsodu krytycznego w tonacyi hymnów do słońca na cześć pozornie bliskiego mu duchem malarza czy poety, częściej zaś zaczyna swą działalność poetycką od rapsodu krytycznego w tonacyi krucyaty wszystkich dobrze myślących na poetę lub malarza, którego na razie uważa za przeczenie piękna i wroga kultury. Tych i im podobnych typów skala jest niezmiernie rozległą i ma tak wysokie tony, jak młodzieńca serafickiego, który, wstrząśnięty samobójstwem poety Conradiego, aby być z nim po śmierci wciąż razem, strzelił sobie w skroń, — i tak niskie tony, jak młodzieńca, który okradzenie kochanki-szansonistki tłumaczył przed sądem wpływem arcydzieła Nietzschego *«Also sprach Zarathustra»*...

Współczesny Werther! Szumi umysłowo dość długo, zanim tężyzna młodego umysłu przejdzie w apatyę dojrzałego Europejczyka. Musi przejść całe schody przemożeń swych dawnych przesądów społecznych, religijnych zabobonów, poglądów etycznych. Musi przejść całe turnieje walk o Boga, o prawdę, o jutro, o przyszłość, wyrzec się kolejno ideałów z 16., 17., 20., 25. roku życia. Musi się wyrzec wszystkich wiar i być skeptykiem aż do punktu, w którym się nie wierzy w swoją wielkość i jedyną misyę dla otoczenia, nim znajdzie swego zbawiciela, najwygodniej dostrajającego się do jego sposobu myślenia czyteż używania życia, zanim zbawiony stanie się zbawiciela korybantem i w jego pochodzie do Walhali będzie mógł krzyczeć: «Hosanna, Hosanna!» Aby dojść do upragnionego znużenia kulturą i dojrzałości umysło-

wej, musi przejść drogą socyalistycznych porywów do najskromniejszego naturalizmu, potem naturalizmu, zabarwionego idealnie, szukać swojej indywidualności z pomocą Hermana Bahra, Oli Hanssona, przejść kult Goethego i francuskich malarzy aż do plucia na Ibsena, potem znaleść swoje «ja» w mistycyzmie Dehmla i Przybyszewskiego, ażeby, znudziwszy się i zmęczywszy symbolistycznym patosem, odnaleść siebie znów w arystokratycznym spokoju i używaniu piękna George'a i Hoffmansthala. W końcu, zblazowawszy się całym modernizmem, jak wielki i szeroki i jak w nim kilka słońc na dzień zachodzi, wrócić do cichej rezygnacyjnej poezyi Anioła Ślązaka *(Angelus Silesius)*. To są Gehenny młodego, chodzącego po ogrodach rozpoznania, kulturyzującego się Werthera, to jest zwykła pielgrzymka ze wszystkiemi stacyami piękna dla człowieka, który ma mózg, serce, jest artystą z krwi i, zakosztowawszy owoców jednego drzewa, dostaje głodu owoców wszystkich innych drzew, aż przyjdzie owoc, który mu świat zaczerni, ludzi obrzydzi i zatruje duszę. Biada współczesnemu Wertherowi, że nie został burszem w pstrej czapeczce, Faustem, który poznał tylko karty, *Comment* i kelnerki. Taki przecież nie ośmieli się powiedzieć: «Najsilniejszy, kto stoi sam! Mój majestat i sam tyle ważę, ile całe społeczeństwo na szali przeciwnej, bo jeżeli się upiją i upoją, to tylko piwem, a nigdy kulturą, bujną kulturą dekadencyi nowożytnej».

Na zachodzie Europy czarne gęste chmury rozstępują się, mgławice norweskie opadają, pokryły się i znikły puhacze i wampiry, wysysające do reszty

rozsądek i charakter Hamletów i Faustulusów. *Decennium* czarnej analizy «nagiej duszy ludzkiej» zdaje się kończyć. Przy warstatach stoją wszyscy, wszystkich obozów ludzie, praca przy wszystkich idzie, ale niema nowych warstatów. Do głosu przyszli z końcem wieku — można powiedzieć — wszyscy, wszyscy też mówią, ale śmiało można przypuszczać, że się wyczerpią, że te struny, na których grają, nie wystarczą dla muzyki przyszłości. Wychodzą przeglądy, wyłącznie koteryjne, istnieją nakładcy, wydający tylko teozoficzne poezye i prace, drukuje się mnóstwo symbolicznych powieści w senzacyjnych okładkach, ale zdaje się wszystko przeszło już swoją linię nowości i zaczyna się powtarzać i znów powtarzać, a więc zaczyna być nudnem i to tem nudniejszem, im drastyczniej piękne i głębokie było przedtem. Ci, którzy słyszą, jak trawa literacka rośnie, rozsyłają już biuletyny o stanie zdrowia chorego, goniącego ostatkami talentów pandekadentyzmu, mówi się już o epigonach Verlaine'a; co prawda — dość prędko. Niedobitki przyłączają się we Francyi — do neohelenistów, bardzo faworyzowanej szkoły Kentaura z takiemi firmami, jak: Piotr Loüys i Andrzej Lebey na czele, w Niemczech — do wiedeńskich prerafaelitów i rokokowców: Hoffmansthala i Altenberga. We Włoszech? Gabryel d'Annunzio pisze Giocondę, dramat, układany wyłącznie dla uwydatnienia piękności rąk Eleonory Duse i powieść «*Fuoco*», w której opisuje swój z nią stosunek miłosny. W Danii zakładają trzeci literacki teatr rozmaitości, *Spezialitätentheater*, gdzie

szansonistki deklamują sonety Gjellerupa, a orkiestra gra już nie marsz armii zbawienia *Trarara bumdeja*, ale uwerturę symfoniczną Ryszarda Straussa: «*Also sprach Zarathustra*».

Chmury się rozstępują, ale na widnokręgach nie widać nic, nic, do czegoby się dążyło. Wloką się całe procesye i to właśnie tych uświadomionych, tych mózgowców i znów tych sentymentalnych, ciągnąc tylko taczki życia po ziemi, ciernie i osty rodzącej. Wloką za sobą skrzydła połamane, zbrudzone, zbłocone, niektórzy bardzo smutni i melancholijni, niektórzy tylko zmęczeni, cyniczni i znudzeni, strasznie znudzeni wszystkiem: społeczeństwem, sztuką, szyderczy i drwiący już nawet ze swojej tragedyi. Przed nimi biegną arlekiny, którzy pozszywali sobie kostyumy z strzępów myśli ludzkiej, krzyczą, wywracają kozły i umieją jeszcze sprzedawać czytelnikom i publice swą nicość. Ci, którzy stali na przełomie wieków, tyle widzieli słońc, które okazały się transparentami, tylu słyszeli samozwańczych proroków, tak wielu miało ich zbawić, a siebie zbawić nie zdołali. Jeżeliście tak potężni, mówiono, usuńcież zło choć jedno! — i nie usunęli. Usuńcież dobro! — i usunęli u łatwych, sentymentalnych, młodych, egzaltowanych. I wszyscy stanęli znów przed ciężkiemi okutemi miedzianemi drzwiami, o które już tylu krwawiło sobie dłonie i roztrzaskiwało czaszki, bezradni ślepcy!

A ci z młodych najmłodsi?

Przedostatnie talenty, wchodzące do literatury pięknej, wchodziły do niej już w epoce, kiedy społeczeństwo rzadko wchodziło do świątyń sztuki i czciło

kapłanów, a artyści głośno obrzucali człowieka pospolitego przezwiskami głupca, słonia, profana. Potem już nawet nie mówiono o filistrze, jakby go niebyło wokoło nich, i patrzano tylko w kielich niebieskiego kwiatu, w kobietę-potęgę kosmiczną i w dziwaczną treść swoich dusz, tęskniono do rozwiązania wielkich odwiecznych zagadek wszechbytu i nie myślano o materyi. Sadzili kwiaty na glebach swych talentów, pielęgnowali je, ścinali i znosili na ołtarz sztuki dla sztuki. Ostatni, którzy wchodzą już w przededniu wieku XX., podobno wieku aerokabów i anarchistów, zdają się znowu odmienni. Ci już, utylitaryści znów, w powrotnej fali jakiegoś neopozytywizmu starają się nawiązać stosunki ze społeczeństwem, rozwiedzionem z nimi, zrzekają się wielkich szat i wielkich słów kazalnic i dymów, nie wzlatują ponad obłoki, ale wkraczają w służbę społeczeństwa, jako utalentowani w pisarstwie obywatele, jako nacyonaliści, poeci rasy, w Niemczech prowincyonaliści-pejzażyści swych okolic rodzinnych, lirycy swego ludu, dramaturdzy obyczajowi swego mieszczaństwa i wyznawcy jednej tylko filozofii, to jest filozofii... *monsieura Chauvina*... Na nich zamykają się rachunki ze współczesną literaturą niemiecką, na nich można zamknąć rachunek z ubiegłym wiekiem kultury. Wielu powołanych, ale nie wybranych, stara się przy tej sposobności dać możliwie najwierniejszy obraz duszy współczesnej *(l'ame moderne)* i wszyscy zgodnie dochodzą do najsmutniejszych wyników, wszyscy widzą tylko bezład, chaos, brak harmonii, niekonsekwencyę jako dogmat,

anarchizm i to na wszystkich polach duszy: w pojęciach politycznych, socyalnych, moralnych, estetycznych. Chciałoby się powiedzieć z Krasińskim: ludzie i bogi szaleją, gdyby wyraz »bogi» nie wywoływał już tylko śmiechu. Po epoce wielkich *representativ-man*'ów Emersona przyszła kolej na całe tłumy *hommes mediocres* Ernesta Hella, czy *hommes-copies* Stendhala, którzy tak zagmatwali estetyczne i krytyczne wszystkie węzły gordyjskie, pokrzywili złote sztaby i porozpraszali spadek po wielkich, że obecnie zdają się wszystkie studnie i źródła w państwie ducha zatrutemi, a wszystkie monety obiegowe fałszywemi.

Nie słychać już wielkich dzwonów, które tak potężnie rozbrzmiewały w różnych latach XIX. wieku ale słychać wielką bezładną, choć jeszcze polyfonię mniejszych i bardzo małych dzwonków, które wzywają wiernych do najrozmaitszych świątyń, tumów, synagog, pagód. Z całego tego zamętu ma wyjść świat ducha, nowy Adam i nowa Ewa; jacy oni będą, tego nie wywróżą żadne ankiety, choćby obsyłane przez najgłośniejsze nazwiska, największych myślicieli i poetów. Ci bowiem, którzy tkwią w chaosie, którzy sami najwięcej burzą, niszczą, trują, którzy są z środowiska i współcześni, którzy są z mroków i niezgód ze wszystkiem i ze sobą, ci nie mogą wróżyć przyszłości, która musi być chyba: harmonijną, prostą, jasną i zgodną. A że teraźniejszość jest niezgodna, ciemna, chaotyczna, że czuć już w powietrzu brzask nowych dni, ale walka wre jeszcze wciąż w ciemnościach, że piętno anarchii wybiło się najsil-

niej na wszelkich przejawach ducha w Niemczech i że patrząc szeroko i możliwie najgłębiej, tylko do pesymistycznych konkluzyi dojść się musi,· o tem łatwo się przekonać, przeszedłszy krytycznie i podmiotowo wszystkie kierunki literackie, ich przedstawicieli i ich dzieła.

GABRYEL D'ANNUNZIO.

SZKIC Z PIŚMIENNICTWA WSPÓŁCZESNEGO.

Cosa bella mortal passa, e non d'arte.

Te słowa w formie *motta* swemu życiu wypisał autor «Zamarłego miasta» na papierze listowym, a należałoby je też wyryć na płycie marmurowej jego grobu, gdyby w życiu tak d'Annunzia, jak i wielu współczesnych mu twórców piękna nie przychodziło z taką trudnością i to bezowocną trudnością szukać jakiejkolwiek *bella cosa.* «Piękny uczynek ginie w niepamięci, piękne dzieło nigdy», powiedział Leonardo da Vinci, którego życie całe było jednym pięknym pięknym uczynkiem, a za nim powtórzył ten, który poszedł w literaturę bronić piękna przed barbarzyństwem XIX. wieku, głosząc tryumfy słońca, krwi i kobiety, wielki dysharmonijny plan życia i użycia. Zdanie to, prawie brutalne w swych pogańskich konsekwencyach, a jeśli w życiu stosowane, to wywołujące najjaskrawsze konflikty, jest punktem wyjścia całej literatury egoistów współczesnych; a o ile niegdyś harmonizowało z renesansowym duchem epoki, z feu-

dalnym ustrojem społeczeństw, z ludźmi-półbogami i z Włochami, które były jakby jednym wielkim salonem arcydzieł i arcyludzi, o tyle, jako hasło współczesnego artysty, drażnionego przez świat, zdążającego na każdym kroku swej drogi do ideału i doprowadzonego do ostateczności, skrajności i przesady, jako aksyomat, kierujący pracą artystyczną i regulujący jej cele i wpływy, musi doprowadzić do szczytów tak bezwzględnego estetycyzmu, zamknięcia się w sobie, ogłuchnięcia na jęki niedoli, oślepnięcia na przejawy szerokiego, udoskonalającego się życia ludzkości, jakiego przykładem sekcyjnym jest autor „*Glorii*". «Gdyby cała ludzkość miała jednę głowę, ściąłbym ją, jak Perseus Meduzie, — powiedział inny poeta, parodyując słowa Kaliguli, — aby móc odczuwać choć przez chwilę rozkosz bezwzględnej samotności na świecie». «Za błahe i za słabe są cierpienia współczesnej ludzkości (mówi inny), aby wszystkie razem, spotęgowane, jednym powiewem mogły w drżenie wprawić strunę mej lutni».

«Wszystkie niedole ludzkie nie są niepotrzebnemi, wszystkie bole nie są niepotrzebnymi, wszystkie nieprawości nie są bezcelowemi, jeśli tem coś pięknego dodać można do ozdobienia sobie życia» — mówi d'Annunzio. «Piękny wiersz więcej wart od pięknej kobiety, piękna kobieta więcej od szlachetnego poświęcenia daje zadowolenia człowiekowi, który chciał spełnić dobry uczynek,» — mówi d'Annunzio. «Doskonały wiersz jest wartością bezwzględnie niezmienną, nieśmiertelną, spaja słowa z sobą wewnętrznem powinowactwem, jak złoto spaja dyamenty, zamyka

myśl w ostro nakreślone kolisko, którego żadna siła ludzka nie przełamie, jest wolnym od wszelkich węzłów i wszelkiego poddaństwa; nie należy do niczego i do wszystkiego, jak przestrzeń, jak światło, jak wszystko co było od wieków i będzie po wieki,» — uczy emfatycznie d'Annunzio; uczy tego, czego go nauczył Oskar Wilde.

Bo d'Annunzio to poeta, który ciągle sprawia niczem nieusprawiedliwione wrażenie, jakby miał wiele wiele nowych rzeczy powiedzieć, wysnuć ze siebie pajęczą, ale osobistą tkankę złotych myśli, jakby każdem dziełem wzbogacał niesłychanie skarb ludzkiej kultury, a tymczasem mówi tak mało z siebie, a w swych artystycznych i filozoficznych rozumowaniach tak czepia się wszystkich, którzy choćby jednym przebłyskiem myśli trochę zdawali się uświęcać jego bezbrzeżny egoizm, jednym aforyzmem popierali jego niespołeczny światopogląd, jednem choćby przypadkowem powiedzeniem mogli w nim wzbudzić pewność powinowactwa duchowego.

Zdawałoby się czasem, że ten romański apostoł estetycyzmu angielskiego musi być w głębi sumienia bardzo etycznie drażliwym i czułym, kiedy dla podtrzymania wiązadeł i belkowań w pałacu swej egoistycznej sztuki sprowadza rusztowania ze wszystkich epok i ze wszystkich narodów, kiedy dokoła siebie buduje całe mury karciane z przytoczeń i sentencyi, kiedy zasłania się najegzotyczniejszemi powagami filozoficznej myśli, aby nie dopuścić krytycyzmu do własnej filozofii życiowej, aby móc przejść baletowem *pas* koło nędzy współczesnego życia z nędzą swego

poglądu na świat i ludzi, zszytego z łachmanków myśli cudzych. Dzieło sztuki więcej warte, niż dobry uczynek — syntezuje d'Annunzio oględnie, o ile to ma działać jako *motto* ogólne dla jego sztuki; ale o ile ktoś pragnie dać syntezę całej tej sztuki, musi przyjąć jako przesłankę logiczną, że to artysta, który, mając do wyboru dobro całej ludzkości alboteż chwilę rozkoszy z którąś z kobiet tycyanowskich, wybrałby drugą, rozumując, że kobieta Tycyana jest arcysymbolem pięknej formy, a on, jako artysta, jest tej pięknej formy niewolnikiem, kapłanem i nauczycielem. Bo, aby wytłumaczyć swoją smutną i hańbiącą niewolę u potężnego władcy: *Sexus necans*, aby ubrać pięknie swe opętanie zmysłów, niskość swego jedynego ideału, ideału ciała, d'Annunzio, poeta «Niewinnego» taksamo jak erotycy, którzy melancholizują po osiągnięciu ideału cielesnego i z apatyi zadowolonych instynktów źwierzęcych eksploatują rozbiór psychologiczny, jak wszyscy erotycy uświadomieni, schyłkowi, przejęci duchem germańskiego zagłębiania się nad sobą, jak wszyscy filozofujący Don-Juani,—buduje sobie cały kanon erotyzmu egoistów, daje artystyczne wyznanie wiary niewolników kobiety, powoływa się na dzieje ludzkie, na arcydzieła ludzkie, na szarą nędzę żywota ludzkiego poza godzinami rozkoszy, na bezcelowość altruistycznego poświęcenia i, zrabowawszy, jak bezprzykładny *condottiere* filozoficzny, skarby wszystkich myślicieli nietylko dziewiętnastego wieku i nietylko europejskich narodów, dochodzi powoli, ale konsekwentnie, do pustyni nudy i umysłowego wycieńczenia, posuchy myśli i dążeń, do pustyni, na któ-

rej oazami są dlań jeszcze miłość kazirodcza, a będzie może i *homo*-seksualizm.

Tajemnica równowagi człowieka uduchowionego, człowieka mądrego, polega na tem, żeby wiedział i umiał podnieść podstawowo instynkty, potrzeby, skłonności i wrażenia własnej rasy na stopień wyższy i najwyższy. D'Annunzio podniósł na możliwie najwyższy stopień wyrafinowania siłę odbierania i dawania wrażenia artystycznego, równocześnie zdejmując wszystkie więzy instynktom i puszczając je wolno bez żadnego wędzidła. Dlatego jako indywidualność literacka jest archontem najsubtelniejszego smaku artystycznego, ostatnią instancyą dla sądzenia dzieł sztuki, zaprzysiężonym znawcą wszelkiego piękna, którego broni przed barbarzyństwem XIX. wieku, on, barbarzyńca instynktów niepohamowanych, arcykapłan rozpasania, dziki Atyla w burzeniu i niszczeniu wszystkiego tego, co wybudowała ludzka myśl dla uchronienia kobiecej bezsilności, starczego niedołęstwa, istnienia rodziny! «Na początku był rodzaj» — mówi Przybyszewski... «I na końcu», dodaje jakby d'Annunzio i obaj, choć tak niby sprzeczni, a tak zgodni w zasadniczych konturach swych indywidualności, starają się całą bezsilną potęgą swych wyższych tęsknot wyjść poza zaczarowane koło płciowych tragedyi, szamocą się w pętach krwi, chłostanej wyobraźnią, więc rozszalałej, ale obaj, tratując to etykę, to cywilizacyę, to rozsądek, to smak artystyczny, wirują tylko koło złotego cielca sztuki dla sztuki, koło bóstwa, które ulepiły nawet nie ich, lecz inne ręce.

Autor «Giocondy» porzucił już nawet kapłańskie

gesty Sardanapala, zrzekł się złotej mitry potrójnej, która za ciężką była dla jego niskiej postaci; przestał stylizować cezaryańskie manifesty do narodu, uspokoił się w swych zapędach apostolskich, przechodzi zwolna w szeregi snobów produktywnych, w mnogą rzeszę literatów zawodowych, gatunek ludzki szczątkowy i smutny. Ale konsekwentnym (o ile tu wogóle o konsekwencyi może być mowa) został swemu hasłu, tak w życiu, jak i w sztuce, i każdy jego nowy wylew ducha na papier zdaje się świadczyć o głębokiem przeświadczeniu poety o tem, że jedno jego dzieło więcej warte od wszystkich dobrych uczynków jego życia (o ile tu wogóle o dobrych uczynkach może być mowa). Na tę prawdziwie pogańską, a wzorowo renesansową myśl o dziele sztuki, które jedyne nie mija, nie ginie, nie prześni się, ale trwa dla wieków, bo trwać musi potęgą czyto melodyjnej linii, czy rytmu falistego, czy harmonii barw, czy ważności myśli, przebłyskującej jak pierścień z brylantem, rzucony na grzędę kwiatów,—na to (w jego ustach) imperatorskie hasło przysiągł d'Annunzio jako na rytuał artysty, którego ojczyzną są nietyle Włochy, ile wszystkie muzea włoskie, którego kolebka stała, zdawałoby się, u stóp pięknych torsów Donatella, pod portretami książąt i kardynałów, którego młodość spłynęła na rozpamiętywaniach o sztuce *cinquecencist*'ów i słuchaniu dysertacyi sybarytów estetyzujących. W sztuce d'Annunzia czuć konwulsyjny fanatyzm dla piękna artysty o potarganych nerwach i bezgranicznej nienawiści dla współczesności i współczesnych, fanatyzm, rozbrzmiewający w przepięknych hymnach

dla pięknej, asketycznej linii Madon Fra-Filippa Lippiego, dla rzadkich a «estetycznych barw» starych sukień, dla wagnerowskich nieskończonych motywów melodyi, dla nietzscheańskich nieskończonych motywów myśli; czuć w całej jego poezyi zaklęty zapach oddechów pięknych kobiet, odurzającą woń przejrzałych pomarańcz, schnących w żarach słońca cyprysów i uginających się do ziemi gałęzi winogradu.

Rozszerzone oczy zdumionej wyobraźni widzą wszystkie arcycuda sztuki minionych wieków, ożywione i wskrzeszone polotem i plastyką zmysłowego stylu artysty, ale ucho może łowić z oddali dopływające dźwięki dzwonów, bijące sercami smutku na *requiem*, i tej sztuki, tak wybrednej i tak egzaltowanej, jak egzaltacye asketów, otoczonych w jaskiniach miryadami pokuszeń zmysłowych, tłoczących się w pogmatwanych i pogubionych liniach ciał, włosów, ramion. W tej poezyi, dusznej już od woni wszystkich przekwitłych kwiatów, przejrzałych owoców, znużonych rozpustą ciał, słychać napływające z powietrza głębokie tony pożegnania z pięknem, jego dziełami, jego twórcami, pożegnania, szepcącego jakby słowami wróżby, że duch ludzki, wypowiedziany już w pięknie do ostatnich, najostatniejszych słów, musi się wypowiedzieć i w dobrem i w prawdzie.

Ostatni to d'Annunzio w pochodzie w brokat i złotogłów ubranych kapłanów nagiej zmysłowej sztuki, śpiewający końcowe zwrotki hymnu na cześć piękna, ostatni przechodzi po stopniach sławy do olbrzymich drzwi świątyni Niepamięci, w której mrokach znikają ostatni czciciele złotego cielca sztuki

dla sztuki. Wnet zatrzasną się miedziane ciężkie podwoje panteonu egoistów za ostatnimi psalmistami zmysłów, a schody świątyni zalegnie wszechpotężny tłum-wróg, mrowie ludzi, wśród których nazwiska dawnych wielkich przemykać się będą na ustach wstydliwie w godzinach między zdrowym snem a szarą pracą: społeczność XX. wieku, niechętna, obca, wroga sztuce. Drugie Odrodzenie kończy się, wielki reformacyjny ruch ostatnich 30 lat XIX. wieku przekwita w bizantyniźmie pojęć i wierzeń, a na wyłomach ruchliwej epoki wznowionego kultu heleńskiego stoi kilku z wielkich mistrzów z załamanemi smutnie rękami, czujących, że i halucynacyom najpiękniejszym przyszedł kres, że na zbyt długie życie nie starczy wizyi, które są przecież jednodniowemi tylko córkami opętania i szału. Kilku współczesnych poetów, jaskrawszych swą organizacyą duchową, bogatszych w tem, co dali, stoi właśnie w obecnych czasach u wrót wyczerpania, u początków końca, patrzą ze smutkiem na wesoły naród czytającej inteligencyi, odchodzący ku łatwej pracy i taniej rozpuście, i ważą w sumieniu artystycznem problem, czy przejść między produktywne snoby, pracować blado dla ideałów rzeszy, czyteż powtarzać dalej już popularną pieśń swego ducha tylko coraz słabszym, znudzonym, ochrypłym głosem. Strindberg i d'Annunzio wybrali pierwsze.

Przekleństwem wybranej jednostki jest małe i wielkie otoczenie tłumu, potężna nędza dusz mrowia, ogólna pospolitość myśli, szarzyzna uczuć, przekleństwem wybranego artysty, jeśli między światem marności a swoją duszą skrzydlatą nie zerwał za-

wczasu wszelkich nici wspólnych ideałów, celów i dążeń, jeśli z zaczarowanego koła banalności i konwenansów myśli i uczucia wyrwać się nie może tytanicznym odruchem wyjątkowej energii męskiej, lub jeśli, za popędem dawnych idealistów idąc, chce być baranem, wiodącym ludzkie owce z otoczenia do swoich zamków na lodzie. Na pomniejsze jednostki o sile, ale nie potędze ducha twórczej, działa otoczenie jak brudne i spracowane ręce tysięcy na świeży, złoty pieniądz; ścierają zeń gałązki laurowe i symbole władzy imperatorskiej, a zostawiają ciężar gatunkowy jego indywidualności i walor u tłumów. Na potężne jednostki działają fale ludzkie tylko w ten sposób, że rozbijają się o skały ich siły duchowej, podmywają bezsilnie ich podstawy i od czasu do czasu odrywają zrąb skalny, który i tak prędzej czy później byłby się oderwał i z hałasem stoczył w morze codzienności. Na d'Annunzia świat ludzi działa bardzo silnie, a bardzo ujemnie, prawie deprawująco; działa jak muzyka cyrkowa i publiczność rozgorączkowana, wymachująca rękami, na najlepszego konia-paradyera, który musi wykonywać nadzwyczajne i niespodziewane *pas*, rozentuzyazmować i oszołomić publiczność, a przytem dać do poznania, że w nim płynie krew królewska, andaluzyjska, — w tym cyrku ducha, jakim jest współczesna literatura, on, Gabryel d'Annunzio, stąpa tylko wielkimi *pas*, aby bronić piękna gestów, królewskiej grzywy i dumnego oka przed barbarzyńskiem zamiłowaniem publiki do... klownów.

I oto dzielny Boulanger senzualizmu, kapłan miłości dla miłości, by dać senzacyę piękna tłumowi,

a wziąć senzacyę tryumfu dla siebie, wpada w gorączkowy galop erotyczny i przeraża publikę nadzwyczajnemi anomaliami psychologicznemi, wyprawia harce namiętnościami ludzkiemi, w których udanie się sam nie wierzył, dopóki ich nie odtworzył. D'Annunzio kocha się w pięknej damie Senzacyi, obejmującej miłośnie miliony w rozkosznym uścisku, z równą siłą pożądań i namiętnością, z jaką kochał się w pięknych damach Rzymu, Wenecyi i Paryża. Dla pięknej pani Senzacyi poświęcił t. zw. dobrą opinię swej drugiej urzędowej kochanki, Eleonory Duse z «pięknemi rękoma», a świat starych ludzi i wczorajszych przesądów nie chce tego zrozumieć i temu przebaczyć, że wzorowy *cinquecentista* obok innych rzeczy może sobie pozwolić i na renesansowy paszkwil, że d'Annunzio postąpił stylowo i konsekwentnie, jeżeli z popędu imperatorskiego chce wielką koronę miłości z kwiecia mirtowego włożyć na głowę wielkiej tragiczce wobec zdumionego ludu czytelników. Autor «Snów», którego w 36-stej jesieni życia tytułują najpiękniejsze kobiety z najwykwintniejszego świata Europy «mistrzem» i podają sobie z rączek do rączek, jako najpiękniejsze cacko męskie, najgenialniejszy *pantin*, wiedział, że wprowadzając na tron swych ideałów męszczyzny-artysty genialnego samca, boską, ale niepiękną Duse, wręczając jej publicznie złote klucze do swego serca, opisując czarowne noce nad *Schiavoni*, na *Canale Grande* i zamglone z nadmiaru rozkoszy wielkie oczy Duse-kochanki, popełniając najcyniczniejsze *indiscretions d'alcove*, robi mniejwięcej tylko to, co robił «król-Słońce», który okrywał nogi

wielkiej faworyty płaszczem koronacyjnym, lub kładł zmęczoną głowę monarszą na piersiach pani Pompadour późno w noc, podczas gdy minister grał w pikietę z hrabią Artois'em, a dwa pieski bawiły się włóczkową kulką, tocząc ją pod małe jedwabne buciczki pięknej kobiety. D'Annunzio wielką tragiczkę kochał zresztą tylko «wspomnieniami intelektu», kochał w niej wierność Antygony, szaleństwo Kasandry, dzikość Medei, Julii oddanie się i te momenty, w których to wszystko spotężniawszy budziło się w duszy tragiczki.

D'Annunzio, spadkobierca rzymskich sybarytów i greckich tragików, trybun najsubtelniejszej artystycznej formy, a zarazem prawodawca rozpasanych instynktów, daje każdym swym krokiem dowody obłędu wielkości, najprawdziwszego chyba z pośród wszystkich współczesnych senzacyonistów-artystów. Otoczony pięknemi bachantycznemi kobietami, salonowymi malarzami, *attaché*'ami ambasad, wykwintnymi reporterami, zapomina, że na ten jeden jego świat sławy przypada sto światów sławy clowna amerykańskiego *Little Pich*'a, tysiąc światów sławy Eugeniusza Sue'a czy prof. Jaegra. Poeta «Rozkoszy» nie wie, że jego dzieła ducha, jak obowiązkowo rozchodzą się w świecie wykwintnego sybarytyzmu, gdzie nie istnieją moralne imperatywy, tak przypadkowo dostają się też w ręce ludzi, nie odczuwających jego ideałów zmysłowych, jego neohelenizmu, nie mających ani pojęcia o tem, jak silnie może współczesny artysta oderwać się od swej obrzydliwie szarej, płaskiej i nudnej współczesności, a być z ducha innej epoki,

n. p. z epoki Odrodzenia. Najpiękniejsze, najśmielsze i najpoetyczniejsze postępki renenansowego stylu w rękach współczesnego człowieka na tle tych trywialnych czasów demokratycznego krytycyzmu ze stanowiska zdrowia i pożytku, wydać się muszą albo zbrodnią, albo grzechem, albo senzacyą. W papierowych ustach oszczerstwa dziennikarskiego wychodzi wprawdzie zbrodniarz na patologicznie obciążonego, ale święty czy męczennik wyszedłby na aktora, goniącego za reklamą. Artysta o renensasowym składzie charakteru jest najwygodniejszem medyum do ośmieszania, zwłaszcza gdy w senzacyjnym trybie życia, prowadzonego wedle wzorów renesansowych, jest tak wiele awanturniczego nietaktu, wyspekulowanego gonienia za rozgłosem, jarmarcznej kokieteryi tłumu, jak u włoskiego dramaturga i reformatora dramatu.

D'Annunzia-artystę podkopuje d'Annunzio-człowiek. Jako człowiek niewiadomego pochodzenia, a w każdym razie żydowskiego, nazwiska właściwego: Rapaquetta, a przybranego d'Annunzio i imienia najpiękniejszego, najczystszego z aniołów — Gabryela, człowiek, który zdobył się na arogancyę ogłoszenia, że pochodzi od Lukrecyi Borgii, lubi autor «Giocondy» jaskrawe senzacye okrzyczanego romansowania z pięknościami stolic, wskazywanemi palcami, lubi pojedynki z asystą reporterów i fotografów, lubi manifesty do narodu włoskiego, cyklopowe projekty wskrzeszeń teatru rzymskiego pod gołem niebem w Albanie koło Castelgandolfa, lubi ogłaszać cykle powieści, poświęcać dramaty «psom, którzy go wygwizdali w Neapolu», «słońcu-przyjacielowi», «Eleonorze Duse o pięknych

rękach», lubi towarzystwo Sary Bernhard i fawory księżny Montebellowej, dziennikarzy i portrecistów, trybuny parlamentu, wagony sypialne, Monte-Carlo, wogóle ma apetyty towarzyskie, zdradzające dość jaskrawo amerykańskiego parweniusza i karyerowicza fasonu salonowo-literackiego, jakich mrowie; ale jako artysta, ma ten poeta starorzymskie, patrycyuszowskie upodobania, wysubtelniony smak starych książąt, przyjaciół kardynałów a powierników antykwaryuszy, rozkoszuje się senzacyami artystycznych bibelotów zamierzchłych czasów, starych waz etruskich, szkieł z Murana, medali Pisanella, starganych pergaminów, otłuczonych ułomków arcydzieł rzeźby greckiej, dziwnych, rzadkich książek, opowiadających o rozmaitych rodzajach miłości.

Ten d'Annunzio jest erudytem muzealnym, zgrymaszonym hyperestetą, bibliofilem: opisuje piękno kobiet pożyczanemi porównaniami z arcydzieł weneckich i rzymskich galeryi, maluje piękno architektoniczne na kredyt całych wieków sztuki, odtwarza barwne piękno żywego ciała kobiecego przy pomocy prześlicznych opisów greckich rzeźb z czasów Peryklesa; ten d'Annunzio to wielki dziedzic przepychu starorzymskiego, wielki wnuk kultury romańskiej. D'Annunzio jako człowiek, Włoch namiętny, czuły na szelest jedwabiu i koronek, jak harfa eolska na powiew wiatru, barokowy Torkwato Tasso, uksiążęcony genialny *lazzarone*, rozmienia, jak wesoły Epikurejczyk, złoto sławy pierwszego poety Włoch współczesnych na drobne pieniądze powodzenia u kobiet i ma w tem swoje wielkie, choć fatalistyczne racye,

ma szczęście osobiste, szczęście melancholików, którym gorycze, zadane przez wszystkich, z którymi się zetknęli w życiu, słodzi jeden pełen rozkosznego jadu całus kobiecy, jeden splot białych ramion, dający zapomnienie dnia wczorajszego i jutrzejszego.

Bo d'Annunzio należy bezsprzecznie dô wielkiej rodziny melancholików; w rysach jego literackiej fizyonomii (*«Odi navali»*) znać jakieś chrześcijańskie zatęsknienie, czasem grymas smutku szczerego, czasem zniecierpliwiony kurcz rozpaczy i znudzenia. On, mentor bezwzględnych egoistów, uczepił się konwulsyjnie lwich łap sfinksa miłości i patrzy w zagadkowo uśmiechniętą, beznadziejnie spokojną twarz szatańskiej tajemnicy — kobiety; a czego tylko dociekł, czego się domyślił, co odgadł i co wymarzył z tych pięknych linii twarzy kobiecej, to spisywa, zbiera, szereguje, objaśnia i mimo nawoływań wszystkich krytyków urzędowych od sędziwego Sanctisa począwszy, aby swój potężny talent wprzągł w zaszczytne jarzmo pracy społecznej, pozostaje konsekwentnie przy swych niekonsekwencyach i, potępiając swem dziełem («Tryumf śmierci») miłość występną, egoistyczną, bezpłodną, tę właśnie miłość całą swą twórczością w hymnach b-molowych podnosi, ozłaca, uskrzydla. Geniuszem jego zgubnie pięknej sztuki jest szatan, kobieta-pantera z *«Diaboliques»* Ropsa, a pod szerokim patronatem tej zwycięża zawsze bachantka i drwi szyderczo z ciągle upokarzanej Piety, ślepy, krwawy, gigantyczny szał opętanych zmysłów kopie i tratuje ciepłe, serdeczne oddanie się kobiety kochającej, *créature de douleur*.

Z całego cyklu powieści wznosi się jakby dym kadzielnic, pachnący i krztuszący, na cześć bogini kiterońskiej. Cała ta poezya to b-molowy hymn życia, które jest i powinno być tylko użyciem, ułożony na wielką orkiestrę wszystkich namiętności i instynktów, hymn śpiewany przez tytanów jednej jedynej namiętności słabym, ochrypłym głosem, zdradzającym zarazki przeżycia i upadku. Natchnienie d'Annunzia jest jak ta jego wizya («Sen poranka jesiennego»): Pantea, jadąca naprzeciw tłumów ludu weneckiego na złotym okręcie Bucentaurze górą z Fisaorego, stoi dumna a wyzywająca, z pogardliwym uśmiechem na ślicznych ustach, drgających ze wzruszenia, w jakie je wprawił pomruk uwielbienia ze strony tłumu, — Pantea, otoczona okrętami szlachty weneckiej, związanymi z jej okrętem wieńcami róż i kamelii, oparta o wielki maszt, widna wszystkim, oddychająca ciężko pod promieniami krwawego słońca, zachodzącego nad Wenecyą. Jego sferyczny i plastyczny, bezwzględny ideał piękna jest jak symbol kobiecej potęgi, Gioconda Dianti, kipryjska w liniach, biała jak marmur z Patmosu, silna jak boginie Olimpu, śmiała jak dusze afrykańskich Amazonek, wcielająca w liniach swego ciała sto arcydzieł przeszłych i przyszłych, zimna i nieubłagana, tratująca szczęście rodzin, burząca jednym rozmarzającym uśmiechem cichą pracę lat całych. Takiemi są w «Ogniu» *La Foscarina,* w «Sławie» Helena Comaena, duchowe siostry biblijnej Salomy. Jego deterministyczny epikureizm zamyka się w smętnych słowach: *memento vivere,* nie przechodź mimo kwiatu, nie zerwawszy go, chwytaj wszystkie brylanty,

które ci ślepy los rzuci na pierś, upijaj się żarem słońca, wysuszającego liście bluszczu i rdzawiącego jesienią gaje oliwek, upijaj się sycylijskiem winem, upajaj sztuką Dantego Gabryela Rosettiego, upajaj melodyą sonetów Petrarki, ale nadewszystko kochaj! A że kobieta jest arcysymbolem pięknej formy, jest wcielonem pięknem i sztuką i nawet bizantyński kult dla niej jest tylko wyrazem entuzyazmu artystycznego: więc d'Annunzio utożsamia te dwa pojęcia: kobieta i piękno i, jako trybun bezwzględnie doskonałej formy artystycznej, kochanek piękna, jest też artystą miłości.

Lecz ten dyonizejski najpierwszy uczeń Bourgeta jest nietylko zasmuconym psychologiem miłości, ale także nawskróś współczesną organizacyą, prawie patologiczną, ma bardzo współczesne zamiłowanie do szpitali i domów obłąkanych, do analizy specyalnej, wyjątkowej, psychopatologicznej. Ten wnuk Zoli, młody książę sztuki, żyjący kredytem z Nietzschego i Dostojewskiego, romański Maeterlinck, nie idealizuje, nie podnosi, nie uszlachetnia i nie broni bezpłodnej miłości egoistycznej, ale wstrząsające tragedye, któremi się kończy ta miłość, oprawia w tak cudowne formy, w tak cudowną szatę opisu w swych werystyczno-romantyczno-symbolicznych dramatach, że niejeden *imbécile* tęskni do tak poetycznego świata, choćby go nawet miał spotkać smutny los jego bohaterów. Dusza kobieca *imbécile* musi doznać najgłębszego wstrząśnięcia wobec potężnej namiętności tych bohaterów d'Annunzia, wirtuozów miłości, choćby pamiętała o strasznym losie dławionej za gardło i topio-

nej w mykieńskiej studni Blanki Maryi, o smutnem uduszeniu donny Hipolity, o skrwawionych rękach biednej Sylwii, o obłąkaniu donny Izabeli, o ślepocie wszystko wiedzącej i czującej Anny.

Nie można się oprzeć silnemu wrażeniu, że w tej mozajce dusz jest wielki styl tragedyi Sofoklesa i Ajschylosa, jest szeroki, ogólnoludzki rozmach, jest głębia, rozlewność i potęga szekspirowska. To jedno wrażenie, a drugie, że dziwna jest w tych tragedyach, w tych snach — jak je d'Annunzio nazwał — dyfuzya dyonizejskiego rytuału tragedyi greckiej z drobiazgowo-realistycznem, antykwarsko-muzealnem traktowaniem szczegółów dekoracyjnych, dziwna dysproporcya wielkich zbrodni do małych dusz, bladych słów do jaskrawych chuci, płomiennych słów, afektowanej mowy do błahego przejścia psychologicznego. Małym ludziom współczesnym, pigmejom ducha, daje d'Annunzio starogreckie koturny i homerycką duszę, strzępami modnych myśli z najsprzeczniejszych filozofów-artystów i artystów-myślicieli obwieszcza autor «Niewinnego» swój prawie jedyny model psychologiczny... artystę i maluje go w pozach najradykalniejszych ruchów, we wszystkich sytuacyach, w których piękno linii ciała, piękne odruchy umysłu i brzydota psychiczna mogą wyjść najskrajniej, najbarwniej i najefektowniej. Zasadniczy typ d'Annunzia to przeważnie człowiek słaby całem ciałem i całym duchem, przytem uposażony artystyczną hipertrofią, prawdziwie wyjątkową, nadto Narcyz, wpatrzony wiecznie w źwierciadło swej duszy, gdy ta dusza chora, a za to *âme ardente*, cały człowiek, u nóg kobiety-kochanki.

Filozofują te biedne Adonisy w swych palących koszulach Dejaniry z dobremi cygarami w ustach, zmęczone, osłabłe, rozgoryczone, nie czując nawet tego, że ich najbłahsza, najdrobniejsza refleksya życiowa jest tylko skradzionem ziarnkiem piasku z pustyni wielkich, ach! bardzo wielkich filozofów z rozmaitych wieków i z pod rozmaitych południków. Bourgetowskie komplikacye sentymentalne przenosi d'Annunzio z dusznej, przesyconej opoponaksem i lawendą atmosfery budoarów paryskich w ogrody toskańskie, w stare wille, jak ta Armiranda, żywcem przeniesione fantazyą z obrazów Boecklina nad brzegi krystalicznych, modrych jezior, nad cichą wodę Brenty. Na tle czystego jak łza nieba, smukłych pinii, smutnych cyprysów, na tle białych werand, starych *loggii*, mykeńskich ruin, kapliczek w Orwiecie, na tle weneckich pałaców, pracowni artystycznych, zapełnionych arcydziełami, salonów, obitych adamaszkiem z srebrnemi syrenami, — na tle wymarzonego pejzażu włoskiego panoszy się wielkie imperyum występnej miłości i piękności.

Jego dzieła to kazanie o pięknie, na które schodzą się wszyscy, spragnieni piękna, łakomi duszy, smutni i rozgoryczeni codziennością życia, schodzą się tylko po to, ażeby rozejść się z jeszcze głębszą goryczą, smutkiem i przygnębieniem, że i w tym raju na ziemi, w tych warunkach wyrafinowanego przepychu, w takiej fantastycznej, artystycznej atmosferze wyjątkowego poziomu umysłowego sączy się z dusz ludzkich tyle brudnego jadu, zatruwającego powietrze, przesycone zapachem oliwek i mirtów,

pełne tak perlistego rozśpiewania słowików, jakiego nieporównany opis dał d'Annunzio w «Niewinnym». To rozmiłowanie się w psychopatologicznych postaciach i ta sienkiewiczowska plastyczna malowniczość opisów, tak kolosalnych, jak n. p. opis ekstazy pielgrzymów z «Tryumfu śmierci», to dwa obeliski indywidualności włoskiego poety, który chciał być romantykiem, a jest dekadentem, malarza nastrojów uchwytnych i określonych, który poszedł w XIX. wiek siać nasienie kultu piękna i apostołuje za kobietą...

Ale indywidualność ta, choć złożona (jak przeważnie wszystkie indywidualności współczesne literackie) z całego szeregu innych, choć bluszczowa i wspinająca się około większych, zawsze jednak jest wybitną, charakterystyczną dla rodzimej literatury i dla ducha epoki. D'Annunziowi, jak i wielu innym, nie pozwalały spać w młodości senne marzenia o wawrzynach Kolumbów literackich; ale w czasach przekwitu cywilizacyjnego i artystycznej hiperprodukcyi zdołał zostać tylko Magelhaensem, objechał wszystkie światy wielkich pokrewnych poetów dokoła, a w jego dorobku znać i potężne wrażenie, jakie wywarły na jego wyobraźni melancholijne zaświaty Maeterlincka, w jego powieściach odczuwa się i wysubtelnienie rozbioru psychologicznego — w tem był mu mistrzem Bourget — i pogłębienie oraz zaostrzenie tegoż — w tem był mu mistrzem Dostojewski — i nietzscheańską pogardę wszystkiego, co jest etyką, altruizmem, szlachetnem uczuciem, uległością, niewolnictwem, pospolitością, drobnomieszczaństwem — i fantastyczną nastrojowość Jakobsena. Jest to *arrangeur* w monu-

mentalnym stylu, wielki alchemik literatury schyłkowej, preparujący w tyglach swej fantazyi najryzykowniejsze preparaty psychologiczne, kombinujący najzawilsze konflikty erotyczne, mieszający do tego wszystkiego elementy muzealne, pierwiastki piękna z dzieł sztuki epok minionych i dostający w rezultacie upragnione złoto poezyi takiej, jakiej godna jest współczesność. Potrafi on w odrębny swój styl harmonizować i brutalnie po zolowsku sceny (*«Canto nuovo»*), jakich z lubością wiele rozrzuca po swoich powieściach, i teatralną manierę zaprzysiężonego markiza Pozy angielskiego estetycyzmu dystyngowanego. Jak miód pszczoły, tak d'Annunzio idey piękna zewsząd znosił do swego ula.

Ale arcypasterz egoistów-estetów, znudzony czasem tą tragifarsą targowiska próżności, zmęczony tym rozgwarem, jaki czynią mali ludzie, wielkimi rozdmuchanymi frazesami, zblazowany salonami, *mondaine*'ami, wyścigami, polowaniami, kłamstwem i zawiścią dyletantów i improduktywów, ucieka i ginie czasem w samotnej willi malarza Michettiego, przyjaciela i samotnika, i tam śni o pogodnych, wymarzonych czasach starej Grecyi, tam rozmarza się ruinami mykieńskiemi, bluszczem zarośniętemi, przeżartemi słońcem, zakrywającemi oczom profanów prochy królewskie Atrydów, roznamiętnia się pragnieniem wielkich tradycyi, epopejowych dusz, trojańskich walk bogów z ludźmi, herosów z herosami.

I wtedy staje się sam bezwiednie postacią potężnej tragedyi, tragedyi artysty, godnej postawienia obok Benvenuta Celliniego, Dantego, Byrona, Chopina

i innych, kiedy, przejęty szczerze i głęboko jakimś neohumanizmem, idealną czcią posągowych ludzi i żywiołowych uczuć, pełen odrazy do współczesności, znajduje w tych Mykienach to, czego szukał na swój *spleen* znudzonego faworyta pięknych kobiet, na swoje wyczerpanie zwyrodniałego barbarzyńcy. A potem znów samotnik-poeta przekształca się w literata, korzystającego z fantastycznych senzacyi, pisze tragedyę półsłówek, półtonów, półnamiętności («Miasto umarłe») i przybiera grymas jakiegoś strasznego, niezawinionego cierpienia.

Nowożytny Don Juan przybrał w «Mieście umarłem» konwulsyjny ruch Laokoona, mając od «Sławy» aż do «Ognia» wszelkie chyba dane na *sir* Johna Falstaffa. I chociaż d'Annunzio, metafizykujący Romanin, ma bardzo często szerokie porywy w imperatorskim stylu, choć pozornie wypowiada wasalstwo Afrodycie, choć czasem myśli odrzucić sztandar miłości egoistycznej, pod którym walczy od 10 lat z barbarzyństwem XIX. wieku, choć głosi hymny na cześć Garibaldiego, pompatycznie przechodzi do obozów socyalistycznych, czyta «ludowi» w amfiteatrach swe utwory, przybiera pozy wieszcza narodowego, to jednak każdem nowem dziełem (już w «*Oleandro*») wraca do słodkiej niewoli paziów Veronesego, siada napowrót między agoretów, patrzących na świat z klasycznej skajskiej bramy i powtarza za nimi, że «słusznie nawet walczą narody ze sobą tak długo, kiedy piękna Helena jest tak podobną nieśmiertelnym boginiom».

ADA NEGRI.

PROFIL LITERACKI.

Nad wezgłowiem biednej nauczycielki w Motta-Visconti stanęła tajemnicza jakaś postać... przeznaczenie, postać, która z wyższych rozkazów dozgonnie ma jej towarzyszyć. «Kto jesteś?» — pyta zalękniona Ada Negri. — «Twoje przeznaczenie! odpowiada. Nigdy cię nie opuszczę, pamiętaj!» — «Precz z moich oczu! Ja chcę pożarów miłości, chcę nadziei, która kwitnie w młodości, pocałunków geniuszu i światła». — «Daremnie chcesz się ze mną rozłączyć! I tyś kwiatem cyprysu, kwiatem śniegu i grobów. Po cierniach i kwiatach pójdę z tobą aż do ciemnej nicości. Pomnij, że ten tylko, kto cierpi i płacze krwawemi łzami, kto walczy, może sięgnąć po zwycięstwo! Boleść uskrzydla duszę, a z walki laur się rodzi». — «Więc zostań!».

«Zostań!« — odpowiada nie z rezygnacyi, ale z poczucia potęgi, nie dlatego, że musiała się poddać swej «*Fatalità*» (Przeznaczeniu), ale że chciała znosić niedolę, by potem o niej śpiewać, by rzucać światu kawały swej duszy, wieńce, uwite z piorunów, kwiatów i łez.

Nie anielskie dzieciństwo upływało jej w cichej Lodi, w otchłaniach pracy, bez powietrza i światła, w warstatach czarnych i w zimnych lepiankach. Kiedy ją dusił płacz, a umysł walczył wśród ciemności, wtedy patrzyła na matkę, kładąc głowę na jej kolanach i tchnienie spokoju spływało z nieba i otulało jej serce cichą sennością. A matka pracownica, *madre operaia*, biedna robotnica z bladym uśmiechem pracowała w przędzalni, żeby jej córka kształciła się i była panią. Jakimż smutnym obrazem tych czasów «sielskich, anielskich», jest wiersz o biednej wdowie ze zbiorku p.´n. «*Tempeste*» (Burze). Rzecz tu ma się cokolwiek inaczej. W wierszu wdowa pracuje, a córka rośnie rozpieszczona jak księżna. Spodobała się komuś, który ją umieścił i poddał swej żądzy. Deszcz pada, a córki niema. Matka sama, opuszczona, ale myśli: może ona szczęśliwa.

Ada rosła, ucząc się i pracując, by móc matkę utrzymać. Patent nauczycielki zakopał ją w żywym grobie, w małej mieścinie Motta-Visconti, wsławionej w świecie urodzeniem anarchisty Caseria. Tu przeniosła się z matką i żyła ze skromnej pensyjki. I jak w «*La maestra*» w szkółce, której okna zalepione były papierem, zrezygnowana, miała w dobrem spojrzeniu cierpliwy spokój tych, co znają płacz i przebaczenie. Z trudem i miłością, powolnym i poważnym głosem uczyła cicho dzieci, zamknięte w zimnej izdebce. I byłaby może, jak ta *maestra*, skończyła życie, powtarzając jeszcze na łożu śmierci zsiniałymi usty ze znużoną tkliwością: «Dzieci, uważajcie, uważajcie!» gdyby jej głos nie zaczął się przedostawać do kartek

pism robotniczych i innych, w szczególności do *«Illustrazione popolare»*. Umysł genialny, zagrożony śmiercią głodową w prowincyonalnem miasteczku, wrażliwa inteligencya i wielkie współczucie dla paryasów ludzkości, znalazły wreszcie wyraz w misternych tercynach i sonetach, drukowanych po włoskich pismach.

Na sztandarze swej twórczości poetycznej napisała Ada Negri wiersz, który tutaj podaję w wolnym przekładzie:

Ustąpcie miejsca!... Z krain pracy, znoju, potu,
Z łanów, krajanych pługiem, i z kuźni stukotu,
Z piekielnych idę otchłani:
Z otchłani, w których kują, tkają tłumy,
Z hut i kopalni, pełna siły, dumy,
Śpiewam na cześć nowej pani.

Ustąpcie miejsca!... Z lasów, pełnych gniazd i śpiewu,
Z gajów, z zarośli mirtowego krzewu,
Z pól, kwieciem pstrzonych bez końca,
Z wód modrych, ponad które mewa wzlata,
Ja — dziecię ludu — w liść lauru bogata,
Chcę śpiewać hymn na cześć słońca.

Sztuko! Tobie święcę całe swoje życie,
A uczuć skarby, którymi obficie
Serce i duch mój hojnie obdarzony,
Szatami słowa strojne promiennemi,
Rzucam na wieniec dla nieba i ziemi,
Z piorunów i kwiatów spleciony.

We wstępie do zbiorku *«Fatalità»* pisze pani Biri-Albiniowa, że przed biedną nauczycielką zamkniętą była cała kraina piękna i szczęścia w przyrodzie i sztuce. Nie znała ani potężnych wrażeń łańcuchów

górskich, ani oddechu morza, ani bogactw i przepychu wielkich miast, ani tajemniczego państwa desek scenicznych; dwa dni w Medyolanie, banalne wyścigi arystokracyi, hałaśliwy jarmark, wystawa z cyganami, to wszystko co widziała z państwa kultury, piękna, bogactwa i szczęścia. Energia młodości, bezmierna, właściwa południowcom tęsknota za słońcem, które zapładnia pocałunkiem ziemię, pragnienie miłości, samotność i głód umysłu, skazanego na prozę życia codziennego, duma niedoli, zespolenie bolu ludzkości ze swym bolem — złożyły się na spotęgowanie jej indywidualności poetyckiej. *Millionara di genio e sole* wydała po kolei dwa tomiki, które w krótkim czasie zjednały jej przyjaciół i wielbicieli, rozgłos we Włoszech i sławę w świecie. Zaczęto nadsyłać jej książki i gazety dla kształcenia jej umysłu, wyrobiono jej pensyę rządową, nakoniec znalazł się bogaty fabrykant z Bielli, który pojął ją za żonę. Dziwną ironią faktów życiowych towarzyszem niedoli tej muzy socyalizmu, jak ją Francuzi nazwali, został bogaty fabrykant, jeden *di grasso mondo di borghesi astuti* ze świata tłustego chytrej burżoazyi. Wieszczka ciemiężonych została żoną jednego z ciemiężących.

* * *

Wielka to i potężna indywidualność. Lutnia jej nie ma wielu strun, ale tych kilka, które posiada, brzmi potężnie. Jako bezimienna córka wilgotnej lepianki, kapłanka siły i ulubienica słowa, śpiewa wstrząsający hymn wojny i śmierci. Groźnym jest

ten niewielki wiersz, zatytułowany «*Va*», w którym, przejęta wielkiem świętem oburzeniem, dysząc nieokiełzaną nienawiścią, przepowiada wojnę i śmierć warstwom używającym. Przejmująca to chwila w «Autopsyi», kiedy trup młodej nędzarki, która wyrosła na kamieniach, a umarła z głodu, rzuca w twarz uczonemu lekarzowi straszne przekleństwo. Wtedy to pisze subtelną i zjadliwą ironią ziejący «Pożar w kopalni». «Może kiedyś dzieci, za solda na chleb pracując, natrafią na kości swych ojców i dziadów. Najlepszą rzeczą dla tej rasy jest śmierć. Niech żyje pożar, który przez godzinę rozpali bezpłodną litość nie znających cierpienia, pożar, który wam odbiera trud i ból, a oddaje pokój i sen! Niech żyje pożar, który człowiekowi szczęśliwemu, zwróconemu do słońca, woła: Ciesz się ciesz! Już niema brata twego — robotnika, bo umarł wśród pracy, w płomieniach!» Pytaniem, zawieszonem w powietrzu, kończy «Notatkę z kroniki», opisującą senzacyjny wypadek miejski. Lud się wzburzył, zalał ulice i place, zaczął tłuc szyby w pałacach bogatych, spokojnych obywateli. Zamknięto bramy i balkony. Batalion wybladłych żołnierzy dał ognia. Kilku padło pięknych i groźnych. Kto ich pomści? pyta poetka. Kto pomści śmierć tych, którzy upominali się o swoje prawa, nie o jałmużnę, ale o krwawą pracę, prosząc o chleb powszedni, któryby im dodał sił do pracy, pożerającej ich zdrowie i siły? Takiem pytaniem, rzuconem w oczy światu używającemu, kończy się też dłuższy wiersz, z dwu części złożony i bardzo charakterystyczny dla społeczno-socyalnych poglądów Ady Negri, p. n.

«Bezrobocie», który przytaczamy dosłownie w prozie jako próbkę jej stylu:

«Wielkie słońce oświetla i ogrzewa brudnoszare mury ogromnego budynku, w którym dziś nic nie huczy i dymu nie widać. Słońce świeci wysoko, a budynek śpi. Wszędzie panuje umarły smutek przerwanej pracy, żadnych głosów, ani hałasów dzień dzisiejszy nie przynosi. Milczenie to złowróżbne i rozpaczy pełne. Jakaś straszna chorągiew rozwinęła się pod słońcem. Bądź pozdrowiony obdartusie strejkujący! Czarne wnętrze budowli w strasznym odpoczynku wydaje się grobem; zasłona pyłu leży na opuszczonych warstatach; zuchwałe słowo błyszczy na okopconych murach. O, bezbronne ramiona, miejcie odwagę i nadzieję sprawiedliwszej nagrody! Każda maszyna wypolerowana już umarła, ale zęby jej, którymi zgryzła niejedno życie, wyszczerzają się błyszcząc. W kotłach niema wody, ani ognia pod kotłami. Słońce świeci przez wąskie, kratowane okno szyderczą błyskawicą. Coś tam stoi nieruchomo bez oddechu, jak szyldwach na straży. Pod ciasnemi sklepieniami pełzają czarne widma, postaci pełne groźby, wzdłuż wilgocią i zimnem przerażających murów. Nagle wszystko się ożywia i przybiera znane kształty, podnosi się i tu i ówdzie zapala się żywy olbrzymi majestateczny płomień. Każda maszyna przybiera boski wygląd proroka-mściciela. Szeroka pierś motoru ryczy, a słup każdy staje się mieczem ognistym olbrzyma. Wszystko woła: O, promienna zorzo, obyś nie była daleką! Przez ciebie ten, który dziś pracuje pod bezbożnym batem, będzie posiadał moc człowieka,

przez ciebie przyjdzie na świat sprawiedliwość, nie litość. Przez ciebie wszystkie spojrzenia zwrócą się ku nowemu świętemu ideałowi, przez ciebie radować się będą dzieci i starcy. O, falo miłości, rozpal i wzmocnij udręczonych, bo już na wschodzie błyszczy złoty sen przyszłości, maj odkupionych, maj wolnej pracy, szlak złotego nieba, skrzydlaty błysk promienia, maj słoneczny, pełen kwiatów i pocałunków i pieśni, w którym nie będzie zwycięzców ni zwyciężonych, ani sług ani panów!»

Złotą wizyą promiennej przyszłości kończy się ten przepiękny wiersz. Z promiennej zorzy pożaru fabryki, z płomieni, liżących wilgotne ściany i lśniącą maszynę, wysnuł geniusz poetycki marzenie przyszłych czasów i złoty sen. Koniec jednak «Bezrobocia» zdradza upadek autorki ze szlaków podniebnych w rozpaczną prawdę życiową i pozostawia wrażenie przykre i bolesne, spotęgowane jeszcze końcowem zapytaniem:

Utkwili oczy w swe wychudłe twarze,
Bezsenni, sini od bolu i głodu.
Któryś zapytał cicho w jęków gwarze:
«I poco, czemu giniemy za młodu?«
A drugi za nim załkał, pełen żalu:
«Mnie dzieci w domu mrą z zimna i nędzy».
A inny dodał: «Żonę mą z szpitalu
Chcą wygnać jutro, a nie mam pieniędzy».
Ponad ich głowy przemknął duch skrzydlaty,
Powiał chłód czarny, zimny, lodowaty.
Przerwał milczenie jakiś chłopiec młody:
«Przenigdy! krzyknął, wytrwamy do końca!
Choć teraz cierpim i zimna i głody,
Musim doczekać poranku i słońca!»

Utkwili oczy w swe wychudłe twarze,
Bezsenni, sini od bolu i głodu.
Jedna myśl była w smutnym jęków gwarze:
«I poco, czemu giniemy za młodu?»
Majestatyczni w łachmanach żebracy,
Kryjąc swą hańbę, tłumiąc łkania dreszcze,
Rankiem wracali do przerwanej pracy.
Dopóki — mówcie! — tak trwać będzie jeszcze?

Smutek przygniata duszę po odczytaniu «Bezrobocia». Słońce zaświeciło tam szyderczą błyskawicą, drwiąc z tej garstki motłochu, który tak niezgrabnie się buntuje; kilka strzałów żołnierzy — a tłum pierzcha w strachu i niemej bezsilności. Ta nieudolność i niezaradność prostaczych tłumów, które rozpędza batalion wojska, sikawka ogniowa lub głód, zamiast osłabić wzmacnia jeszcze miłość Ady Negri. Proudhon, śpiewak rewolucyjnych pieśni drugiego cesarstwa, kiedy po dłuższej obserwacyi buntującego się tłumu poznał jego nieudolność i niezgrabność masowych ruchów, zaczął gardzić nim i pisać ironiczne piosnki o ludziach, którzy mają wielkie idey, ale rozum mały *(«Confessions d'un révolutionnaire 1840.»)* Ada Negri widzi tę nieudolność tłumu, wstydzi się za niego, ale tem więcej z nim współczuje, tem więcej go kocha. Jak silnie występuje to współczucie i miłość w wierszu o miłości biednych *«Sgombero forzatto»!*

Wiele takich smutnych, drastycznych obrazków nędzy z krainy pracy maluje nam poetka w swych wierszach, n. p. dziewczynkę, która idzie ze wsi do miasta po pracę, śpiewając do ludzi hymn pozdrowienia, nie przeczuwając haniebnej przyszłości; dziew-

czynkę z cyrku, «sprzedaną publiczności», która tańczy na linie, upajając publiczność swem gibkiem ciałem, — «Tańcz! walcz!» woła do niej poetka, «daj tłumowi orgię padliny i potrzaskaj dla niego kości!»; wdowę płaczącą, gdy jej piękny mąż utonął, a dziecię umiera z głodu; inną, która szyje na maszynie koło łóżka umierającego syna. Suchotnica blada gra «*Mondscheinsonate*», klawisze łkają pod jej palcami. Graj biedna, samotna i na śmierć skazana! Na ulicy chodzi czarno ubrana, blada nierządnica. Jakiż dramat rzucił ją na ulicę i każe jej ciągle szukać nieznajomego? — Biedny opuszczony chłopak tuła się wynędzniały po ulicach. Co z niego kiedyś będzie? chyba łotr w więzieniu. — W przytułku nocnym zasnęła z dzieckiem przyjęta kobieta, biednej zdaje się we śnie, że ma własny dach nad głową. Rankiem, gdy się zbudzi, będzie znów musiała szukać pracy. — Młocarnia hucząca wyrwała rękę jednej z pracownic, podającej snopy. Czem teraz zarobi sobie na życie?

Wielkie pasmo niedoli, niedoli, zakutej w przepiękną melodyę włoskiego słowa, ciągnie się przez te dwa tomiki. Muza nieszczęścia posługiwa się językiem potocznym popularnym, a jednakże tak pełnym prostego czaru. Wyobraźnia Ady Negri wysnuwa ze źródeł bardzo realistycznych, z pożaru brudnej fabryki, z wyrzuconych w błocie rupieci, z łóżka szpitalnego, kopalni, więzienia, szpitali, żebraka, suchotnicy, trupa krajanego, — przepiękne obrazy; napięcie poetyczne z nakładaniem nowych barw na płótno wzrasta, fantazya, więziona kreśleniem realnych zjawisk, wzlata i wiersz kończy się albo wizyą przyszłości, albo

krzykiem rozpaczy, albo pokrzepiającemi słowami otuchy i nadziei. W jej wierszach niema ani właściwej romańskim poetom patetyczności, ani retoryki, jakby należałoby się obawiać u poetki, która mówi w imieniu pewnej warstwy społecznej, w której twórczości odbijają się walczące dopiero ideały. U naszej Konopnickiej-poetki, która ma wiele rysów analogicznych z Adą Negri (właśnie wydała przekład jej poezyi) i która przemawia także w imieniu uciśnionych, jest już więcej retoryki, a czasem nawet napuszystości. Obie czekają jutrzni świtu, ale u Ady Negri więcej jest nadziei, że ta jutrznia wnet się na niebie ukaże, u Konopnickiej przeważa pesymizm, nawet rozpacz i to tak silna, że przechodzi w bluźnierczy krzyk:

...Czy wy myślicie,
Że tam wysoko w tym cichym błękicie
Jęk wasz, odbity od gwiazd złotych proga,
Zakłóci spokojność Boga?

U Konopnickiej pesymizm rozlany jest po utworach, czasem tak szeroko, że staje się jaskrawym, rażącym i pozwala nam poza utworami dopatrywać się autorki-doktrynerki. U Ady Negri widzimy ludzką nędzę, malowaną przedmiotowo, silnie, ale prawdziwie; wrażenia, jakie autorka osiąga, nie osłabiają wplątane między szczegóły obrazu teorye i doktryny, ale je zwiększa jeszcze końcowa uwaga, która zwykle mogłaby być napisem tych wierszy. Ta ujmująca prostota, naturalność, a czasem nawet lakoniczność biednej robotnicy, na której czole Opatrzność wypaliła

stygmat geniuszu, chwyta za serce. Jej słowa znajdują echo w sercu każdego czytelnika, budzą uczucia, które zamarły pod pokostem egoizmu.

Poznaliśmy już kilka dźwięków z lutni Ady Negri. Kiedy jej dusza dotknięta do głębi, serce zranione, wtedy w słowach nie widać już łez, tylko krew i pioruny, chęć zemsty i odwetu za całe wieki ucisków i całe bezmiary nędz. Wtedy to pisze, jakby mieczem ognistym, taką «Autopsyę», «Notatkę z kroniki», «Bezrobocie», «Pożar w kopalni». Ale wyjątkowo tylko śpiewa Negri pieśń zemsty i wojny, głos jej jest zwykle spokojniejszy, dźwięczy akordami gorącego a spokojnego spółczucia. Zawsze jest w nim duma niedoli, siła i poczucie potęgi własnej i tych, w których imieniu przemawia. Żądzę zemsty zastępuje jednak chęć naprawy złego, usunięcia niedoli, i nawoływanie do zgody i miłości ogólnej, braterstwa ludów. Ada Negri widzi, że proza powoli kształtujących się przewrotów społecznych, proza egoizmu i interesu własnego, którą przesiąkły wyższe warstwy społeczeństwa, sprzeciwia się poezyi marzeń o «maju wolnej pracy i odkupienia», który jakoby zbliżał się szybko, poezyi wszechmiłości i wszechzgody. Lecz choć wie, że «wprzód musi purpurowa bogini barykad, upojona krwią, prochem i dymem, przy świetle pożarów zmienić lud spodlony na lud gigantów», mimo to śpiewa przepiękną pieśń o pokoju i zbiorek «*Tempeste*» kończy wierszem p. n. «*La Fiumana*», w którym radzi mocarzom tego świata, ażeby wyszli naprzeciw wielkiej czarnej fali biednych, bezdomnych, pracujących lub domagających się pracy tłumów, fali,

która powoli nadpływa z ciemności, aby w imię praw ludzkich wszystko zalać:

Z złowróżbnym łoskotem wielka czarna fala
Zwolna wzbiera w ciemności, z hukiem się przewala,
Jak z głębin cieniów rzeka. — To tłumy nędzarzy,
Bezmiar serc, pełnych bolu, i wybladłych twarzy,
Bezmiar rąk wyciągniętych, błagających pracy.
Dość, byście tylko wyszli naprzeciw tej fali,
Co, krwi i potu kwiatami wieńczona,
Z łkaniem i groźbą nadpływa z oddali,
Otwarłszy na oścież serce i ramiona!

Wzniosłą i szlachetną myśl zawarła Ada Negri w tym wierszu, szlachetne, choć już spóźnione lekarstwo na społeczną chorobę, serdeczną radę podzielenia się prawami i przywilejami urodzenia, majątku, które przypadkowo dostały się niewielu, w imię ogólnoludzkiej miłości.

Poznawszy tę strunę jej twórczości, zaznajomiwszy się z utworami, zabarwionymi ideą społeczną, staramy się urobić całokształt jej pojęć socyalnych, i pytamy, w jaki sposób Ada Negri zharmonizowała w swych utworach ideę socyalizmu z poetycznem jej przedstawieniem. Pytamy, czy poezya nie została u niej służebnicą idey, czy Ada Negri jest socyalistką, obdarzoną geniuszem poetyckim, czyteż przedewszystkiem poetką i artystką, a potem dopiero córką robotnicy i śpiewaczką uciśnionych.

Jako dziecię proletaryatu, miłością swą i nienawiścią należy do klasy, z której wyszła. Groza życia robotniczego, życia nędzy i wyzysku, wgryzły

się w jej młody umysł i serce; straszne sceny w otchłaniach pracy wpiły się w jej pamięć, a geniusz poetycki pomógł jej do wyśpiewania tego, co czuła i cierpiała:

Te canto, o sparsa, o laboriosa, o grande famiglia humana!

Śpiewa więc dzieje ludzkości pracującej, wielkiej rodziny robotniczej. W wierszu «*I grandi*» (Wielcy) mówi, że «podziwia wielkie geniusze, które wskazały ludzkości nowe widnokręgi światów, kocha wszystkich buntowników, głoszących nowe prawdy, ale opłakiwa wszystkich, którzy ginęli w ciemności». Gdzieindziej mówi, że «kocha uciśnionych głodnych, którzy nie zaznali ulgi, ni wytchnienia, a jednak nie umieli nienawidzić tych, którzy patrzyli, jak dla innych dojrzewały kłosy, a nie kradli, tych, którzy pili żółć i łzy, policzkowani rozpanoszoną niesprawiedliwością, a nie zabijali, tych, którzy żyli wśród głodu i chłodu bez słońca i chleba, w zapomnieniu i poniżeniu, a w Boga wierzyć nie przestali». Kiedy nie unosi jej zapał i krew gorąca, kiedy śpiewa cichym kobiecym głosem, wtedy czuć, że współczucie jej i miłość skłaniają się bardziej ku biednym i cierpiącym, ku maluczkim, nieświadomym, pokornym, ginącym w ciemności. Ada Negri jest wtedy kobietą z sercem; socyalizm jej opiera się na kobiecem współczuciu i na wrażliwości.

Ale kiedy bezmiar nędzy zaobserwowanej dusi ją, wtedy podziw dla wielkich buntowników, «kapłanów siły», bierze górę, wtedy w pieśni zemsty i wojny uwydatnia się bujna i twórcza siła, chcąca dorównać

męskiej. Stąd pochodzi, że któryś z krytyków francuskich nazwał ją androgyną socyalistyczną, widząc w niej oprócz współczucia kobiecego i gwałtowność męską. Twierdziłbym jednak, że i ta siła męska, zapał, chęć zemsty, żądza czynów przewrotowych, mają swe źródło w kobiecości Ady Negri, bo opierają się zawsze na entuzyastycznym a niewolniczym podziwie, na pewnej pokornej czci dla wybitnych jednostek męskich, górujących nad tłumem atletyczną budową, piersiami olbrzyma, iskrzącem okiem i kierujących tym tłumem potęgą swej inteligencyi, wielkiej woli i ognistego zapału. Dowodem tego mogą być wiersze, w których Negri uplastycznia swoje ideały męszczyzn, wiersze o kolorycie erotycznym. Jest tych wierszy niewiele, ale te, które są, niezmiernie są charakterystycznymi dla psychy kobiecej, nawet tak wyjątkowej, jak Ady Negri. Do tego, który ją kocha, a dla którego nie czuje wzajemności, bo nie czuje czci i pokory, mówi: «Gdybyś plebejem był, a dumnie, wysoko ponad ludzką złość i jad niósł gładkie czoło, a myśli twoich podobłoczność febrycznie biła z zuchwałego czoła, wtedy, o wtedybym cię ukochała». Na innem miejscu mówi do kochającego ją beznadziejnie młodzieńca: «Idź z twą miłością, drogi pokój niech ci życie niesie, idź! Ja jestem niezgodą, młodzieńcze». Ona, dziecię ludu, ale ludu rasowego, córka biednej tkaczki, ale kobieta królewska, tęskni do jakiegoś kochanka z kuźni, któryby był jak herosy, jak demony zuchwały i dumny, jeden z tych bohaterów C. Meuniera, z twarzą nieugiętą

i spokojną wobec potoku płomiennego żelaza, któryby miał w pracy i zaparciu się siebie upór tytanów, pod którym drzemie ognisko nienawiści. I gdy z jednej strony żądza sławy mówi do niej ognistymi językami, gdy ekstatyczne oczy poetki wpatrują się z wszechumiłowaniem w nieskończoność nędzy robotniczej, gdy zrzeczeniem się swoich praw i tęsknot Ada Negri staje się ofiarnicą, rzeczniczką praw i niedoli ludu, to z drugiej strony przeciw askezie i zaparciu się miłości kobiety dojrzałej podnoszą się we wnętrzu jej jakieś bunty żywiołowe, opory, a żądza miłości i szczęścia znajduje wyszlachetniony, podniosły wyraz w tęsknocie poetki do posiadania własnego dziecka. I ta Ada Negri, która miłości rodzicielskiej do swej matki dała najcudowniejsze tony i barwy w piśmiennictwie współczesnem, pisze najgłębszą tęsknicą przepojony wiersz o swem przyszłem dziecięciu.

Życie inaczej się ułożyło. W Niemczech była poetka, Ada Christen, która wydała jeden tom liryków p. n. «Pieśni straconej», kolorytem uczuciowym, duchem proletaryatu, miłością maluczkich i depresyą nieszczęścia zbliżone do Ady Negri. «Pieśni straconej» doznały nagle ogromnego powodzenia, zaczęto szukać poetki i znaleziono ją na drodze do fortuny. Niegdyś strasznie wynędzniała dziewczyna znalazła męża, założyła fabrykę konserw i wnet zrobiła miliony. Ale odtąd wszystko, co pisała Ada Christen, było mniej niż średnie, poza «Pieśni straconej» talent milionowej pani się nie rozwinął. Ada Negri, zamknięta w złotej klatce bogatego fabrykanta z Medyo-

lanu, przestała śpiewać zupełnie i poza temi poezyami, które pisało jej «przeznaczenie» i poza temi, które «burzę» w jej uczuciach oddało tak nowymi akordami, nic nowego nie napisała. Ptak w złotej klatce zamilkł...

LUDWIK COUPERUS.

PROFIL LITERACKI.

Można o nim powiedzieć z cichem zadowoleniem: jedyny autor wybitny, który ostał się przed reporterami literackimi. W niemiłych czasach, w których poeci i artyści od czasu do czasu muszą żądnym wiedzy *interwiewer*'om spowiadać się z życia, myśli i ideałów, kiedy romantycy zostają dziennikarzami, a dziennikarze ustawiają kulisy i reżyserują tragikomedyę twórczości poetyckiej, on jeden, najdziwniejszy powieściopisarz belgijski, uniknął szczęśliwie popularności i to nietylko tej szerokiej popularności, jaką mają autorowie «przystępni», ale i tej, jaką się cieszą gladyatorzy, idący na śmierć, a kokietujący jeszcze loże cezara i Petroniusów. Ekscentryczny autor «Majestatu» jest również obcym i nieznanym w wypożyczalniach przejściowej produkcyi beletrystycznej, jak mało znanym w kołach wyrafinowanych artystycznie, uganiających się za *dernier cri de la mode.* Nie chciał go odkryć Oktawiusz Mirbeau, jak wiadomo profesyjny wynalazca geniuszów; nie podo·

bał się Oli Hanssonowi, niemieccy krytycy gorączkują się w ostatnich latach głównie Maeterlinckiem, Multaulim i Anatolem France'm, więc ostatecznie czeka jeszcze Ludwik Couperus cierpliwie za kulisami, póki nie weźmie go któryś z artystycznych Barnumów, nie przedstawi Szan. Publice... i nie zrobi na nim krytycznej karyery. Jeśli bowiem krytycy złośliwi mogą być strażą ogniową na rozpalone fantazye wizyonerów, to przyznać trzeba, że krytycy o temperamencie baranków bywają najwygodniejszymi impresaryami.

Couperus wyszedł z jednego z najapatyczniejszych, zaspanych społeczeństw, z merkantylnej Holandyi, z narodu, w którym przepaść między pastorami a anarchizmem zapełniają bogate warstwy kupieckich patrycyuszów, milionerzy i ludzie, których synowie czy wnuki w najbliższej przyszłości będą mieli miliony. Jeżeli pewien krytyk francuski powiedział o Couperusie, że jestto niespodziewany kwiat orchidei, który wyrósł na torfowisku, to powiedział zasadnicze głupstwo; najpierw z tego powodu, że wyrośnięcie orchidei na torfowisku jest według zdania botaników niemożliwością, następnie, że kwiat ten nie jest wcale niespodziewanym, ale właśnie bardzo związany z gruntem, z którego wykwita, i z epoką, w której przekwita.

Ludwik Couperus, obecnie 40-letni męszczyzna, jest synem bardzo bogatego kupca, wnukiem kupców, a w artystycznej konstrukcyi swej ma bardzo wiele kupieckiego temperamentu, podobnie zresztą, jak Piotr Altenberg. Jego finezya stylowa, wyszukana i drobnostkowa, jego język, niezwyczajny i melodyjny, jego

wyobraźnia, wschodnia i zniewieściała, jego problemy psychologiczne, wyjątkowe i zagadkowe, ekscentryczny, wymyślony świat jego niby zwyczajnych ludzi, mają wiele wspólnych barw i akordów z całą młodą Holandyą, zgrupowaną koło organu «*De Nieuwen Gids*«, której on sam jest najznakomitszym przedstawicielem. Taka reprezentacyjna figura nowej powieści belgijjskiej, a więc i współczesnego życia, jak Willem Termeer z powieści Marcelego Emantsa, autora epopei «Lility» i «Mroku bogów», człowiek, wyprany chemicznie z reszty woli, energii, samodzielnej myśli, schnący i trujący się auto-analizą, którego emanacye myślowe są już nikłe, mdłe i blade, dla którego istnieją tylko najbardziej miniaturowe problematy jakiegoś momentu psychicznego, który w negacyi i krytycyźmie siebie samego dochodzi już do absurdu, który, jeśli cośkolwiek działa, działa tylko pod wpływem sugestyi prawdziwej albo nawet wmówionej, jednem słowem, kaleka, męszczyzna-niemowlę Willem Termeer ma bratnie bliźniacze podobieństwo z figurami Couperusa: Bertim, Jules'em, księciem Berengarem. Wszystko to cisi, łagodni fataliści, królowie na wygnaniu, czekający apatycznie śmierci, znudzeni do szpiku kości, zmęczeni najdrobniejszą senzacyą, śpiący królewicze, bojący się i uciekający przed życiem, rozkochani w kobietach, o ile te są na portretach lub na katafalku, drżący ze strachu przed tłumem, nienawidzący ulicy, światła, śmiechu i zdrowia. Takich opisują i Couperus i Marceli Emants, obok nich młodzi Niderlandczycy, jak noweliści: Prims, van der Goes, Cyryl Buysse; jak dramaturdzy: van Leberghe,

Ryszard Ledent, Fryderyk van Eeden, autor wspaniałego «Johannesa Viatora». Takiego Hamleta w ostatniej potędze bezsilności dała i sławna już pani Helena Swarth-Lapidothowa w swej powieści p. n. «Białe gołębie» i sławny już Vosmeer de Spie w swem arcydziele psychologii koronkowej «Namiętności» (*«Een Passie»*). Ich bohaterowie sąto osoby bezkrwiste, prawie bezcielesne, sferyczne, i robią wrażenie, jakby dopiero co zeszły z wyblakłego gobelinu i właśnie chciały się uczyć chodzenia po posadzkach, krytych puszystymi dywanami. Jeżeli się ma oczy, troszeczkę otwarte na niedolę ludzką, a widzi, jak pięknie postępuje praca, mająca na celu ulżenie nieszczęściu tłumów i jednostek, mimowoli przychodzi na język wobec takich ludzi nieludzkich wyraz etykietalny: zdechlaczki, — brzydki, ale plastyczny. Tytany niemocy, pasorzyty cywilizacyi, *morituri!*

O ile jednak podobne postaci do Couperusowego Jules'a, — laleczki nerwowe, nie szukające już nawet senzacyi, bo senzacya je zabija, — z punktu etycznego są wprost wstrętne, o tyle, jeśli, przypominając trupów, nie stają się prawie trupami, są z punktu psychologicznego nietylko ciekawe, ale jedynie ciekawe. Przeszła już doba inżynierów romantycznych, kolosalnych w swej tężyźnie, optymiźmie, śmiesznych wobec faktu, że im autorowie całą drogę życiową w powieści zarzucali kolcami, by ich wreszcie osypać różami i dać na ostatniej stronie piękną, zdrową żonę. Przeszła dalej doba Hamletów budoarowych, deklamujących wielki monolog na torze wyścigowym, imaginujących sobie przerafinowanie cywilizacyjne,

a cierpiących na niedokrwistość cywilizacyjną, śmiesznych wobec faktu, że im autorowie kładli w usta mozajkę obcych myśli i poglądów, aby wreszcie znudzonym życiem, sobą i autorem, włożyć w rękę rewolwer.

Ostatnia doba przypada w udziale młodzieńcom-mimozom, czułym tylko na barwę brokatu, smak likierów holenderskich i szept kwiatów w szkłach kryształowych, śmiesznym wobec faktu, że dokoła wre wielkie, potężne życie, które, ustawiwszy cieplarnianych Orlandów na półkach obok bibelotów zbytku, przejdzie do porządku dziennego, — co prawda nie nad nimi, ale pod nimi.

Couperus, serdeczny przyjaciel Jana Tooropa, to śpiew łabędzi dekadencyi europejskiej, ostatni i najpyszniejszy jej wyraz, autor, o którym możnaby (pamiętając, że istniał konsekwentny naturalizm), powiedzieć, że uprawia konsekwentny dekadentyzm. Wszyscy Niderlandczycy są, o ile młodzi, senzytywistami. Senzytywizm to małżeństwo naturalizmu z fantastycznością, to impresyonizm stylowy w chwili, kiedy nabiera rozumu, pierwsze pogodzenie rzeczywistości z poezyą wykwintną. Jak wszyscy senzytywiści, tak i Ludwik Couperus wyszedł z kultu genialnego reportera Zoli, przejął się duchem germańskiej filozofii, oddychał długie lata mgłami norweskiemi, polubił mistycyzm i senzacye mistycyzmu, o ile robią wrażenie literackie, i mimo to wszystko został typowym... Francuzem, powiedzmy Paryżaninem, zachował *esprit d'ordre*, stylową przejrzystość, brutalność względną kontrastów, lubowanie się w pięknej formie i barwie,

tęsknotę żarów południowych, a w konfliktach uczuciowych swych filigranowych ludzi nie ma ani śladu tej piwnej filozofii i germańskiego obłędu refleksyjnego takiego n. p. Sörena Kierkegaarda.

Couperus spędził młodość w Batawii, a pamięć i tęsknota młodości, spędzonej w kraju, gdzie jest największy żar słoneczny i największa intenzywność i siła barw kwiatów i całej roślinności, uchroniły go od szarzyzny naturalistycznej, od kolportowania bezbarwnej codzienności. Pierwsza jego powieść, «*Eline Vere*», to literacka kinematografia haskiego *high-lif*'u, świetna co prawda, pełna ruchu, prawdy, kolizyi, tragedyi, humoru, satyry i tego wszystkiego, czego potrzeba, aby powieść salonowa była poprawną, dla podniebień jednakże znawców-smakoszy. Dla szerokiej publiczności powieść ta nie ma akcyi, więc nie rozciekawiałaby, natomiast umysłom, szukającym psychologicznych anomalii, daje bardzo ciekawe wewnętrzne życie wyrafinowanej sfery towarzyskiej bez faktów zewnętrznych. Tożsamo faktów zewnętrznych nie daje «Ekstaza», nowela, w której dwoje ludzi kocha się niezwykle podniośle i szlachetnie w wyższej atmosferze harmonii dwojga dusz, w pewnem ekstatycznem, nieziemskiem spojeniu, ale gdy w tę miłość wchodzi element pożądania, namiętności, posiadania cielesnego, oboje się rozchodzą. Już następna dłuższa rzecz, «Los» *(Noodlot)*, ze sztafażem londyńskiej arystokracyi jest więcej zamgloną, więcej oderwaną od rzeczywistości i typów, spotykanych w życiu codziennem, więcej poetyczną, a mniej pamfletową. «Los» przytem na każdej stronicy okazuje

wybitny wpływ i rozmiłowanie się w akwareliście nowelistycznym, J. P. Jakobsenie, ale zarazem ogromną siłę psychologicznego pogłębienia bardzo wyszukanego konfliktu ludzkiego. Couperus, przeraźliwy pesymista, daje na tle bardzo wytwornych akcesoryi i w akcyi światowej salonowo-kąpielowej duszę potwora moralnego, ohydy, jakiejby mu chyba pozazdrościł nawet Dostojewski, jakby drugiego Jaga szekspirowskiego, Roberta van Maeren. Ten Robert, nikły, piękny, niezmiernie delikatny młody człowiek o rękach jak z słoniowej kości, znajduje się nagle w Londynie bez środków materyalnych w powrocie z Ameryki i niby przypadkiem czyha w nocy pod mieszkaniem kolegi i przyjaciela szkolnego, obecnie jednego z sezonowych dandysów londyńskich, Franciszka Westhove'a. Uradowany Franciszek olbrzym, Hun z ciała, a mała inteligencya, żadna energia i uosobiony brak sprytu, bierze go do siebie na nocleg. Odtąd oplątywa go zwolna van Maeren swą inteligencyą, jak polip ssawkami, i zwolna jak pasorzyt toczy i toczy olbrzyma cielesnego, aż go zrujnuje życiowo. Westhove ma dość pieniędzy, tak że wspólnie z małym, ale ogromnie arystokratycznym Robertem stają się gwiazdami sezonu londyńskiego, wreszcie, przepuściwszy wspólnie mnóstwo złota, postanawiają wyjechać w podróż. Opuszczają tedy niewdzięczni faworyci pięknych *mistress* Whiterose-Cottage i wyjeżdżają do kąpiel do Trondhjemu. Tu poznaje Westhove pannę Ewę Rhodesównę i jej ojca, dżentlemana o ogromnie szerokich widnokręgach myślowych, który nawet córkę wychowywał... Ibsenem; w krótkim czasie

Franciszek i Ewa rozkochują się w sobie, on w jej hipersenzytywnej, męskiej, pogłębionej naturze niewieściej, ona w jego bezgranicznej dobroci, dobroci olbrzyma o małym mózgu. Robert van Maeren zastanawia się teraz nad przyszłością, widzi dokładnie, że pożycie we troje jest niemożliwością, czuje, że będzie musiał wracać w nędzę, w troski o byt, że utraci spokój wygodny pasorzyta i rozpoczyna się ratować przeciw «losowi». Jest fatalistą, przytem analitykiem, gardzi sobą, płacze nad sobą, ale rozpoczyna misterną intrygę między kochającymi i doprowadza do zerwania i rozejścia się. A w czasie tej intrygi piekielnej nienawiść jego, wściekłość i pogarda dla przyjaciela olbrzyma-dobroczyńcy tak rośnie, że tylko z olbrzymią energią nerwów może uczucia te maskować. Obaj wyjeżdżają, tułają się tu i ówdzie po Europie, prowadząc wygodny żywot karawanserajów, aż w jakiś czas znajdują się w Scheveningenie. Van Maeren został w hotelu, Westhove wyszedł w aleje i tu spotyka Ewę Rhodesównę z ojcem. Młodzi powoli wyjaśniają sobie zawikłania dawne, dochodzą do kłębka intryg i Franciszek, rozszalały gniewem i oburzeniem, wbiega do hotelu. Kiedy żąda wyjaśnień, w małym delikatnym wampirze wybuchają nagle tłumione uczucia wściekłości, pogardy, nienawiści i trzęsący się wytworny człowieczek, mały arystokrata, zarzuca rozwścieklonego olbrzyma najwyszukańszemi obelgami, pogardliwemi i złośliwemi, jak żółć. Wtedy olbrzym Westhove rzuca się na niego i dusi go... Po dwu latach więzienia Ewa z równą miłością zwraca się do złamanego życiem poczciwca,

ale w oczach jego widzi to zbrodnię, to obłęd, o szczęściu małżeńskiego pożycia i mowy być nie może, poczciwy olbrzym na pół w ataku truje ją i siebie...

W obu tych powieściach mamy charakterystyczne dla Couperusa arystokratyczne obycie się z przepychem i zbytkiem, wyłączne środowisko milionów, poza którem, zdawałoby się, nie istnieje świat, a jeżeli istnieje, to tylko w podziemiach, — środowisko pałaców, skrytych w przepysznych parkach, najwykwintniejszych hoteli, kuryerskich pociągów, wagonów sypialnych, sewrskich waz, weneckiego szkła, japońskich tapet, najrzadszych, najdziwaczniejszych w barwie tulipanów i wysmukłych kobiet o złotych włosach, karnacyi perłowej i wyrafinowanym grymasie ust wąskich.

Świetne obrazy tego życia, które kreśli autor «Ekstazy», nie mają południowej plastyki, ani kolorystycznego rozmachu, ale nikną i drżą, transparentalnie oświetlane, pełne wilgotnych barw, jakby wziętych z ekranów, na które je rzuciły magiczne projekcye.

Couperus, jak Baudelaire, narkotyzuje się zapachami kwiatów, jak Malarmé upaja muzyką, jak d'Annunzio uwielbia białość, słabość i tęskność kobiet, jak Bourget każe swym bohaterom filozofować, jak filozofują kochankowie, a kochać, jak kochają kupcy starożytności swe z trudem zdobyte: stare zegary z czasów Ludwika XIV., etruskie wazy, portrety Van Dycka, posążki tanagrzańskie.

To lubowanie się w przedmiotach najwyrafinowańszego zbytku artystycznego, przechodzące prawie

w monotonię przepychu piękna, w wyzywającą kokieteryę bogactw i w garderobianą formalność opisów zbytku, widać z każdej stronnicy także następnych powieści, szerszych zakrojem, głębszych, a mniej paradoksalnych psychologicznie, ciekawych zaś i dla tych, którzy nie znaleźliby interesu artystycznego w powieściach poprzednich Couperusa, widać z «Majestatu» i «Pokoju świata» *(Wereldfrede)*. Ludwik Couperus przechodzi w nich ze sfery milionerów, arystokratów, dyplomatów i *viveur*'ów w sferę monarchów, książąt, królowych matek, następców tronu, marszałków, ministrów, kardynałów; narozkoszowawszy się dźwiękiem zwykłych tytułów, angielską dystynkcyą wyższych sfer, przechodzi w najwyższe, rozpisuje się nad ceremoniałami dworskimi, najsztywniejszą etykietą, wprowadza zdenerwowanego czytelnika w gabinety monarchów, zamknięte i odgrodzone kilkoma antresolami od milionów ludzkich, pozwala słuchać rozmowy cesarzowej-matki z następcą tronu, opisuje przeraźliwie nudne życie dwu ciotek książęcych, «starych panien o profilach kakadu», daje wzorowy żargon rezydencyi monarszej i przyznać trzeba, odnosi kompletne zwycięstwo nad Daudetem i jego «Królami na wygnaniu».

«Majestat» jest coś nie coś przesiąknięty ideami socyalistycznemi, które gdzieniegdzie nawet wypowiadają się w sposób dość stanowczy. Królewicz-następca tronu Liparyi, Otomar, nie uznaje przedewszystkiem pomazania królewskiego. Nie czuje absolutnie boskiego prawa do tronu, naród jest mu najzupełniej obcym, czuje, że w żaden sposób do tego narodu nie będzie

się mógł zbliżyć, tak, jakby o tem marzył; dlatego po uciążliwych walkach wewnętrznych, nie czując się zupełnie na siłach do sterowania nawą państwową, postanawia zrzec się tronu. W chwili, kiedy ma abdykować, umiera jego brat, a biedny królewicz Hamlet w największej potędze bezsiły uważa to za głos nieba, siebie za pomazańca. Genialny Couperus proces ten cały w duszy współczesnego królewicza nie z bajki, a z europejskiej pierwszej lepszej, łatwo domyślnej rezydencyi, przeprowadza z ironizmem Barrèsa, z przyciemnieniem tajemniczem wszystkich świateł i tonów, z nastrojem mistycznym, duszno-przygniatającym, ale wspaniale harmonizującym z problemami ludzi z tego świata dynastycznego.

Jak wiele w nim jednak zostało z syna kupca holenderskiego, to można odczuwać z takich opisów toalety księżnej Very, sukni balowej następczyni tronu, sukni nieboszczki markizy d'Yemena i t. d.[1]) Kwiaty i biżuterye to jego królestwo z tego świata wytwornych męszczyzn i pięknych dam, gdzie wszystko opływa w perły i brokaty, gdzie oczy błyszczą jak dyamenty, głos jest jedwabistym, smukłość dziewcząt smukłością onyksowych słupów, czoła są z kości słoniowej, w wazach czarne róże, kobiety w czarnych sukniach wyglądają jak marmurowe kwiaty w czarnych kielichach, szyje są łodyżkami nepantów, ręce mają zapachy i linie lilii. Całe wieki, wszystkie światy składały się na wygody komfortu i wyrafinowanie

---

[1]) Jedyna nowela jego, która pod tym napisem w tłumaczeniu polskiem mojem pojawiła się w «Życiu» 1898. r.

w smaku tych ludzi z powieści L. Couperusa, całe wieki i światy na ich bezbrzeżne znudzenie i bankructwo życiowe, na nikłość ich myśli, słabość uczuć, niedołęstwo i ospałość.

Autor «Majestatu» jest i *professionel viveur* i *connaisseur en impureté*, jest i bardem budoarowym i jakby trybunem bezkrwistych męszczyzn i kobiet, ale przytem obok «Eliny Vere» i «Losu», epopej problemów to eterycznych, to ekscentrycznych powieści bladych, bez szpiku pacierzowego, dostępnych konfliktów i silnych charakterów, daje przecież «Majestat» i «Pokój świata», powieści z bardzo ciekawem zagadnieniem społeczno-politycznem, o szerokich widnokręgach myśli.

I tu kołysze się kolebka jego indywidualności, którą — jak śpiewa Verlaine — niewidzialna ręka porusza nad brzegiem przepaści... w tym wypadku przepaści wzruszeń melodramatycznych. Couperus w ostatnich powieściach posługiwa się ostatnią deską ratunku autorów, bankrutujących na gminie swoich wiernych wybrańców, a chcących działać skutecznie na tłumy, na inteligencyę: posługiwa się utopią. Pod znakiem utopii stoi obecnie literatura angielska, utopijnością zaczynają się bawić «młode Niemcy». Senzytywista Couperus nietylko upaja swe zmysły linią i barwą, kobietami i kwiatami, blaskiem dyamentów i muzyką d'Indyego, Saint-Saënsa i Lala, ale ma nadto zmysł rzeczywistości, faktów politycznych, przemian społecznych, *sens du réel, des choses visibles* autorów tendencyjnych. I oto, jako autor tendencyjny, pisze powieść: «*De stille Kracht*» (Cicha potęga), w której z porywającą retoryką, z ogromnem bogactwem opi-

sów wschodniej przyrody, przedstawia dzikie wyuzdanie i niebezpieczną nienawiść Jawanów, tych biednych, przez Multatulego ukochanych, przez Holendrów katowanych, ich nienawiść do Europejczyków i europejskiej cywilizacyi. Senzytywista Couperus staje po stronie wykwintnych rezydentów, ich poliandrycznych żon, panów kupców i ich żon przeciw jawańskim tuziemcom, przeciw zdawna już przebrzmiałym, zapomnianym ideom Multatulego. Ale że z problemów budoarowych wszedł na szeroką arenę życia społecznego, to jest już jego wielkiem opamiętaniem, drogą «do Damaszku», zasługą i przykładem tego, że lepiej «z żywymi naprzód iść» w motłoch, nawet z wielką sztuką, nim motłoch z wielką dzikością wejdzie w sztukę; a zmory inwazyi barbarzyńców niepokoją przecież samych kapłanów artyzmu, dbających o dobra doczesne, o sławę, a satyryków budzą z uśpienia i spoczynku. To przykre tylko, że dekadent Couperus, zawierając kompromis z tendencyami społecznemi, pojął je jako egoistyczne interesy kast kupieckich i widzi «cichą potęgę» tam, gdzie są głośne bezsilne krzywdy Jawanów ciemiężonych.

MULTATULI.

STUDYUM Z PIŚMIENNICTWA HOLENDERSKIEGO.

To jest najkardynalniejszym, najszacowniejszym przywilejem dla nas, *essay*'istów, od wielkiego praszczura Montaigne'a począwszy, że o ile tylko nam niezwyciężone warunki życiowe pozwalają, stosując Montaigne'a dewizę życiową: «*doucement laisser couler la vie*», chodzimy swobodnie po niezmierzonych kwitnących obszarach ludzkiego umysłu i, jak piękne dziewczęta zrywają w słonecznych ogródkach ulubione swe kwiaty, tak i my do girlandy naszych ulubieńców, niedoścignionych prototypów, dobieramy tylko tych, których goręcej ukochaliśmy i łatwiej zrozumieli. Każdy człowiek z otoczenia lubi chlubić się swą rodziną, chwali szczęśliwe związki krwi, dostojeństwa powinowatych; z jakąż dumą możemy więc mówić o wielkiej galeryi przodków swojego ducha, tych mężów o szerokich czołach i głębokich oczach, skeptycznym grymasie ust, których portrety wyryte są nie w miedzi, nie w drzewie, ale w głębi duszy naszej, tęskniącej do poddańczego obcowania z dawno zmarłymi mistrzami! Wielki to przywilej *essay*'istów,

t. j. tych artystów, którzy nietylko mogą, ale powinni jak najdalej i najniżej odsunąć od siebie interes chwili i środowiska, choćby najszczerzej pojętego, — przywilej filozoficznego, to historycznego, to psychologicznego, a zawsze syntetycznego ujmowania fenomenalnych organizacyi ukochanego żyjącego czy zmarłego artysty, — przywilej mądrego ogrodnika, który wygrzebywa śliczne drzewko powoli, a umiejętnie z ziemi-matki, a zasadza je w okrągły misterny klomb pod oknami swych panów, swych sympatyi. Wiek XIX. najwspanialszych miał ogrodników swej umysłowości, n. p. Macaulaya, Emersona, Brandesa, Maeterlincka, a w ich pracę żmudną i subtelną zapatrzona, ich śladów dopatrując na szarych gościńcach codziennej roślinności i produkcyi, idzie cała (nieliczna zresztą) rzesza starszych i młodszych ogrodników. Wszyscy mają świetne wzory rysunkowe klombów, rabatów, formatów i kompozycyi; wszyscy mają gotowe, świetne, skończone wzory nowej, czy odnowionej gałęzi sztuki krasopisarskiej. A kunszt zainteresowania ciekawości, rozentuzyazmowania uczuć i wyszlachetniania gustu ogółu, czytającego inteligentnie, polega tylko na tem, aby w stare skórzane worki wlewać wino z własnych piwnic, aby ukochane i tłumaczone postaci oświetlać indywidualnie, nie wpadając w konflikt z danemi życiorysu, twórczości, temperamentu, charakteru, aby wogóle, naśladując pisarskie ruchy takich świetnych psychologów, stylistów i filozofów, jak Emerson czy Macaulay, O. Hansson czy Maeterlinck, Ryszard Meyer czy Prohazka i inni, nie przestać być... sobą. *Essay* indywidualny pisarza-artysty nie

ma żadnych albo przynajmniej ma bardzo mało stycznych z *essay*'em przedmiotowym, krociami produkowanym przez bezimiennych dziennikarzy. O Amielu i Hoffmansthalu może równie szczęśliwie pisać: pani Ellen Key, F. Poppenberg i legion reporterów, którzy dostarczają kolumn ordynarnych niedorzeczności i naiwnych krytykowań niemieckim manufakturom dziennikarskim; wspólny będzie wszystkim tytuł *essay*'u, interpunkcya i gramatyka «*qui sait regenter jusqu' aux rois*» (Molière w «Kobietach uczonych»), zresztą nic. Reporterzy «od sztuki» mogą być też komiwojażerami «od literatury», a jest rzeczą ogółu, inteligentnie czytającego, odróżniać ziarno od mierzwy, strzec się wszelkim sprytem od czytania wyrobów tych panów, którzy kolportują modernizmy (byle była na nich pieczęć: «*on lit ça à Paris*»), unikać starannie jaskrawie secesyjnych okładek, poza któremi zwykle arogancya reportera-reklamisty opowiada o arogancyach «ulubionych modnych» pisarków.

Holenderski genialny pisarz Edward Douves-Dekker, dotychczas przynajmniej na rynkach i targowicach jest jeszcze «nie odkrytym». Cieszmy się w cichości i poznajmy genialnego buntownika z tego kraju, o którego krowach, tulipanach i śledziach tylko mamy bardzo szczegółowe pojęcie, poznajmy go, zanim jego pamięć, całego życia pracę i fenomenalność wschodniego temperamentu pisarskiego obrzydzą nam doszczętnie paryscy fabrykanci «*causeries*» i żydki berlińskie! Jak Otello, Lambro i Płoszowski, na tysiąc rozdzieleni, dadzą trzy tysiące łotrów, rzezimieszków i kawiarnianych Hamletów, tak też kiedyś Multatuli,

pod skrzypiącemi piórami sprawozdawców literatury bieżącej stanie się magazynem cytatów partyjnych, straszydłem na snobów przeciwnego obozu, piłą towarzyską na herbatkach pań, opiekujących się biedną Hagarą na puszczy: Sztuką, dziewicą upadłą, a tak piękną, tak piękną... Tymczasem jeszcze najpotężniejszym urokiem wielkiego rewolucyonisty ducha Holandyi jest ta okoliczność, że bliźni nasi mało o nim wiedzą lub nic, że na cześć jego nie pieją hymnów banalności, ani nie podają w wątpliwość jego talentu, ani nie «rozbierają» jego twórczości, co jak wiadomo, ze wszystkich rozbierań w niezgrabnych rękach niepowołanych najgorszą jest plagą piśmiennictwa. Tak tedy Multatuli, popularny i wielbiony w Holandyi, jak w Rosyi Tołstoj, na północy Ibsen, w średniowieczu Giordano Bruno, Luter, Hus, Savonarola, myśliciele i wojownicy, Prometyda, — w metropolii snobizmu europejskiego, Paryżu, jest zgoła nieznanym, *ergo* nigdzie, a w Niemczech jeszcze nie wyszedł poza sferę publiczności miesięczników. Dla dyletanckich zaś podniebień umysłowych smakoszy-kontemplatorów największym urokiem jest właśnie ta błoga świadomość, że się wchodzi w krainę, nieznaną ani z podręczników literatury najmodniejszej, niepokalaną stopami gnomów i sylfów redakcyjnych, że się poznaje indywidualność, do której swojska fama nie może jeszcze dolepić jakiegoś epitetu dekadencko-symbolicznego z tej prostej przyczyny, bo jej nie zna. Nietzscheaniści poroździerali w strzępy niebotyczne ściany i wiązania, wieżyce i łuki koronkowej budowy tego fantasty, który ani myślał, że pustym a brzmią-

cym cymbałom ludzkim daje poetyczną dogmatykę dla ich duchowej pustki i frazeologii, brzmiącej rozdźwiękami nieskończonymi. Nietzschego dzieło żywota zbrudzili wielbiciele; jak na śpiącego Guliwera, tak na epokową spuściznę olbrzyma wdrapały się rzesze małoludków i, kiedy spał snem obłędu, odmierzyły i skroiły dlań, uszyły pstrą szatę klowna i ubrały go w nią małoludki!... Multatuli małą ma jeszcze gminę wielbicieli, a do niej wchodzą, bez patosu uroczystego i zaklęć o pogardzie dla ludzkości, dążącej do coraz jaśniejszego szczęścia, ci, dla których wędrówki z Zarathustrą mogły być tylko szalonym młodzieńczym epizodem dyonizejskim, a po tym epizodzie dni pracy, wyszlachetnionej, namiętnej, celowej pracy. Zresztą i sam Nietzsche przeszedł poza rogatki bezwzględnego egoizmu i iluzoryczną wiarę w idealnie najdoskonalsze wydoskonalenie wybranych mężów królewskich. Najgłębszy współczesny myśliciel, Maeterlinck, mozolnie buduje religię maluczkich, marząc o tem, by cała ludzkość była ludzkością królewską, a królewski trybun ludu, Multatuli, jest bratnim duchem Tołstoja i Emersona. Jeżeli zaś z atmosfery Multatulego, z świętych buntowniczych tradycyi, wyłoni się jakaś nowa «Eleuterya», to będzie to nie «Eleuterya» magów, ani efebrów, nie marzycieli, ani aktorów, ale silnie zwarte koło jasnych głów i szerokich ramion, któremi podważą głazy starej wieży Babel, jaką bezsprzecznie jest wszelkie współczesne społeczeństwo bez różnicy stref i klimatów.

Holandyi przypadł w udziele zaszczyt, że urodził się w jednem z jej miast, Amsterdamie, w roku 1820.

kapitanowi statku handlowego, Douves-Dekkerowi, synek Edward, przyszła zakała i hańba rodziny, dla ojczyzny zaś przyszły: «nowy Herostrat», jak go milutko nazwało jakieś pisarczysko w piśmie «*Gravenhaagische Nieuwsbode*». Sfera, wśród której pędził dzieciństwo, jak każda sfera, mniejsza o to: ludowa, mieszczańska czy książęca, w odniesieniu do zjawiska dziecka wyjątkowego, o uduchowionej niepospolitej inteligencyi i nieproporcyonalnej do otoczenia szlachetności, — sfera rodzinna uczuć była mu niesłychanie przykrą i obcą. Filistry holandzkie, maklery w przedsiębiorstwach kawy i cukru, merkantylne inteligencye, kupieckie widnokręgi, ludzie, urodzeni z metrem, wagą i namiętnością zysku, śmierdzące indygiem i szafranem kobiety-kucharki i spekulujące, a konkurujące z sobą zawistnie egzemplarze *speciei homo*, oto podłoże patryarchalne, środowisko, z którego musiał się prędko wyswobodzić. Stary Dekker przeznaczył go sakramentalnie do handlu, więc młody po skończeniu gimnazyum musiał jakiś czas handlować, co ostatecznie w rezultatach okazało się bardzo korzystnem, gdyż niemasz złośliwszej satyry w całej literaturze współczesnej na ten stan, na tę kastę, w Holandyi zgoła oligarchiczną, nad te fragmenty, rozsypane w całej jego twórczości literackiej, a już najsilniej w powieści p. n. «Maks Havelaar, czyli akcye kawowe niderlandzkiego Towarzystwa handlowego». Ostatecznie jednak mały Edward tęsknił za egzotyzmem i za jakąbądź cenę postanowił porzucić maklerów, *jobber*'ów i ich interesy. Został urzędnikiem kolonialnym w Izbie rachunkowej, stacyonowanym

w Batawii na wyspie Jawie. Awansował bardzo szybko, tak, że po dwunastu latach został asystentem-rezydentem naprzód na wyspach Moluckich, następnie na wschodniej Jawie w Lebaku.

Stanowisko to, bardzo wysokie, niejako namiestnika prowincyi, zawisłego tylko od wicekróla w Batawii, rozstrzygnęło wreszcie o przyszłym kierunku jego trybuńskiej działalności. Trzeba tu dodać informacyjne szczegóły o olbrzymiej wówczas potędze kolonii holenderskich, o tych 30 milionach krajowców Malajów, zamieszkujących najpiękniejsze ziemie i wyspy kuli ziemskiej, o tej brutalnej perfidyi wszelkiej, a już specyalnie holenderskiej polityki kolonialnej, która pozwalała, aby prowincyami tytularnie rządzili książęta z rodów jawańskich, jako urzędnicy holenderscy z doradcami, namiestnikami, rezydentami Holendrami o absolutnej władzy despotycznej. Książątka jawańskie były pośredniem ogniwem między ludnością a rządem kolonialnym, a opierając się na potędze i powadze Holandyi, wyzyskiwały, prześladowały, żdzierały i okradały swych poddanych, z resztą wschodnich tyranów, znaną z wściekłości i zapamiętałości. Do jakich zaś kresów dochodziło to rozbestwienie satrapów jawańskich, cierpiane przez rząd, bo dogodne, bo zniewalające książątka do najuleglejszej, najwdzięczniejszej przyjaźni i lojalności, tego dowody porozsypywane są ułamkowo w powieści Multatulego p. n. «Maks Havelaar», która w literaturze europejskiej ma, lub powinna mieć, takie znaczenie, jak «Chatka wuja Tomasza» pani Beecher-Stove dla amerykańskiej. Asystent-rezydent królewski, Douves-

Dekker, oddał się swemu urzędowi z zapałem i gorliwością, ale zarazem z tendencyą i celem, zupełnie niestosownym dla tak wysokiego dygnitarza. Chciał bowiem niemiły ten wichrzyciel rozpocząć daleko idące reformy polityczno-administracyjne, któreby pozwoliły cokolwiek odetchnąć okradanej i rzezanej ludności, chciał pociągnąć kacyków malajskich, przesadnie rozbijających się po krajach podległych, do surowej odpowiedzialności i w tym kierunku rozpoczął ten mąż inicyatywy mądrą, szeroką, dzielną akcyę. Jego książątko było właśnie jakby sekcyjnym egzemplarzem satrapy malajskiego, spędzało lud pod broń w czasie żniw, posiepaki książątka wykradały rodzinom bawoły ostatnie i córki przystojne, dokoła panował głód, paliły się wsi całe, ludność emigrowała tłumnie, żdziczenie, mord, pożoga, a ponad wszystkiem straszne, nieprzebłagane choroby nagminne, wyniszczały ludność rosłą, piękną, niegdyś zuchwałą i szczęśliwą, a dziś dzięki cywilizacyjnym dobrodziejstwom wynędzniałą i ogłupiałą do ostatnich granic upadku.

W dygnitarzu holenderskim żywym blaskiem rozpłomienił się jakiś nienormalny, bezowocny altruizm, który doprowadził go tylko do całego steku konfliktów z otoczeniem, rządem, ze wszystkimi, i po tytanicznych wysiłkach i walkach w konsekwencyach słusznych przyniósł ...dymisyę. Po ostrej dyscyplinarce niepoprawny reformista i awanturnik dostał ostatni list od wicekróla generalnego gubernatora z Batawii, pana Duymaera van Twist, adresowany już do «byłego asystenta J. K. Mości pana Dekkera», a książątko z Lebaku, noszące piękne, choć długie

imię «Radhen Adhipatti Karta Natta Negara» mogło dalej swobodnie nosić na połyskującym brzuszku złoty order niderlandzkiego lwa, rwać krociami wianuszki z głów dziewczątek malajskich, które, jak wiadomo, tak ogromnie kochał i chwalił Baudelaire, mógł dalej na wachlarzowatych palmach wieszać ojców i mężów. Głupi idealista wracał po 18 latach dygnitarstwa w koloniach do Europy jako przeciętny śmiertelnik, emeryt dobrowolny, zostawiwszy żonę piękną... u brata Jana, plantatora tytoniu w Rembangu na Celebesie, panią Ewerdynę Hubertę, z domu baronównę Wijnbergerównę, z synkiem i córeczką. Na tem zamyka się pierwsza połowa jego życia, wstęp, uwertura, w której los nagromadza i układa szereg zewnętrznych zazębień i motywów, w której okoliczności, fakty, otoczenie, presye, tradycye, doświadczenia, rozczarowania, wszystko potężnie, bezpośrednio wpływa na ukształtowanie się organizacyi artystycznej.

Odtąd już w najfatalniejszych warunkach materyalnych, na włóczędze po poddaszach hotelowych Brukseli i Amsterdamu, w nieopalanych pokoikach przy łojowych świeczkach, szukając ciągle posady, walcząc z determinacyą, z wierzycielami, pisał jakby pamiętnik swój, biografię krwawą pewnego «pana w szalu», który mieszka na dalekiem przedmieściu amsterdamskiem z żoną, dziwacznie się ubierającą. «Pan w szalu» napisał ogromne dzieło, składające się z tysiąca rozmaitych artykułów, studyów, hipotez, sprawozdań, czasem specyficznie ze stosunków osad holenderskich i dzieło to chce drukować. Douwes-

Dekker bowiem sprowadził rzeczywiście żonę z dziećmi z Indyi, a kiedy familia żony zerwała z nią wszelkie stosunki z powodu, że nie rozwodzi się z człowiekiem, który już uchodził za marzyciela-półgłówka, biedna rodzinka Dekkera wpadła w nędzę najskrajniejszą. Wtedy ukończył Dekker swą pierwszą pracę, która wreszcie w r. 1860. wyszła pod pseudonimem Multatulego, t. j. tego, który wiele cierpiał... jak u Horacego *multa tulit fecitque puer sudavit et alsit.* I przeszedł dreszcz wielki po całym kraju, jak w parlamencie holenderskim scharakteryzował przyjęcie tej książki deputowany Hoëvell, ogromny głaz przygnębienia moralnego padł na mrowisko społeczne, bomba na oportunizm kupieckiego mieszczaństwa. Jednym gestem ręki zuchwałej odsłaniał nieznany, a sławny Multatuli potworną, ropiącą się ranę społeczną, pokazywał, na jak glinianych podstawach spoczywa ten przepych jednego z najbogatszych narodów na świecie, na jakich zbrodniach, mordach i grabieżach opiera się ustrój kapitalistyczny szczęśliwego kraju. Był to akt oskarżenia i fakt sztuki, wulkaniczny wybuch oburzenia, idącego z serca, i wołanie prorocze o poprawę i przeciwdziałanie na wszystkich polach politycznego życia, utwór literacki, ale co więcej, akt żelaznej społecznej woli i trybuńskiej inicyatywy.

Wrogo przeciw interesom materyalnym całego narodu stawał człowiek jeden, sam, «wróg ludu», potężny tylko swoimi sprawiedliwymi postulatami, swą nazareńską etyką, nieskazitelną czystością idei i programu, słusznością pretensyi, nagromadzonym materyałem krzywd, wołających o pomstę do nieba,

i oskarżeń, opartych na nieprzeliczonych faktach, Prometyda. A że książka wywoływała olbrzymią senzacyę, że ją rozchwytywano, a w Indyach płacono po 100 guldenów za egzemplarz, że powoli i dyskretnie przyznawali racyę moralną autorowi i ministrowie i dyplomaci i bankierzy i literaci i wszystkie szlachetniejsze jednostki w ojczyźnie, że tu i ówdzie wybuchały płomyki oburzenia, rozpoczynały się interpelacye, tu i ówdzie zbierały się grupy, rewolucyjnie dyskutujące, i z ukosa i coraz krytyczniej zaczęto patrzyć na dynastów kawy i tytoniu, królów cukrowych i królów indyga, milionerów i nabobów, że dalej i nowy wicekról Indyi, hrabia Sloot van de Beele oświadczył, że Multatuli ma racyę, ale to do niczego nie obowiązuje, — że nerwowy niepokój i zamieszanie i rozbudzonych sumień głos ogromnie wzrastały, a po ulicach miast holenderskich zaczęto znowu śpiewać starą piosnkę o «zbójeckim kraju nad morzem, co leży między Szeldą a wschodnią Fryzyą», — cóż tedy dziwnego, że zapomniano trochę o nowej kombinacyi barw tulipanów, rzesze kupców ukryły się po norach jak szczury i przycichły, a jakiś pisarzyna zdobył się w «*Gravenhaagsche Nieuwsbode*» na epitet dla Multatulego: nowy Herostrat! Z czasem epitet ten przypadł do smaku całej kanalii reporterskiej, rząd senzacyę i oburzenie przeforsował zupełnem zamilczaniem ze swej strony i nie uczynił ani jednego kroku w kierunku reformy polityczno-administracyjnej; możnowładcy kawy i cukru znów przyszli do moralnej równowagi wielce czcigodnych obywateli, wiernych poddanych J. K. Mości. A jakby na urągo-

wisko gnijącym z nędzy i zarazy krociom Malajów w tajemniczym majestacie święciła się ku Bożej chwale święta Hermandada. Krytyka ówczesna pisała oczywiście o kapryśnych wadliwościach kompozycyi, o fatalnym fragmentarycznym układzie, o przeładowaniu balastem epizodów, o nieudolnościach stylistycznych, lecz wszyscy entuzyazmowali się oryentalną pychą języka, przedziwną koncentracyą myśli, siłą frazeologii, pejzażąmi o podwójnie intensywnych barwach, — marzyli o tym kraju tysiąca i jednej nocy, rozkoszowali się prześlicznym romansem malajskiego Romea i Julii, Saidżacha i Adindy, imię Multatulego było na wszystkich ustach. A człowiek czynu czekał, a namiętny miłośnik uciemiężanych i deptanych bliźnich czekał, a trybun 30 milionów Azyatów czekał, — ten śmieszny sercowiec, który śmiał się porwać drukowanem słowem i z ogniem wymowy na złote baszty warowni Mamona, czekał w małym pokoju hotelu w Roterdamie. Myślał, że społeczeństwo, zmateryalizowane do szpiku rdzenia pacierzowego, ocknie się, powstanie i powoła przed sąd swój Radę indyjską, oligarchiczną kastę nabobów indyga i szafranu, sprawiedliwość raz wreszcie zrzuci przepaskę z oczu, a ciężki miecz podniesie do góry. He, he, he! Przyjaciel jego, bardzo zacny literat, Jakób van Lennep, poprawny obywatel, ba, nawet utalentowana osoba, nabywszy prawa autorskie od wychudłego Dekkera, zrobił piękny mająteczek na pamiętniku martyrologii «pana w szalu», a antypatyczny satyryk, wichrzyciel i wogóle anormalny awanturnik Multatuli ze wszystkiemi swemi ideami,

altruizmami, z tym całym obłędem malajskim, rozpoczął żywot nomady, wagabundy z *«Fliegende Blätter»*, prawdziwą Odyseę nędzy i cierpienia, poniżenia i zgryzot. Żonę i dzieci musiał opuścić, przyjaciel go okradł, entuzyaści i idealiści wrócili do kantorów i zamtuzów, by wyłysieć, wyszumieć i stać się spokojnymi obywatelami ojczyzny. Multatuli musiał ogromny płomień pochodni swej rewolucyjnej zagasić w rodzinnej ziemi, własną ręką bijąc o grunt macierzysty, i iść w świat. O Jawanach zapomnieli i Holendrzy i Europa, a bezmiar ludzkiego cierpienia «drugorzędnej» rasy spłynął krwią do Oceanu Spokojnego bez poematów, bez pamięci. Żar apostolski holenderskiego Lassala ostygł cokolwiek. Niezbłagane, twarde, unormowane życie europejskie usunęło w dal programy, prospekty i perspektywy, gorączka wielkiej reformatorskiej działalności, krucyaty i rezurekcyi u niego ustąpiła miejsca jakimś mglistym, nieuchwytnym, imperatorskim marzeniom o czarodziejskiem państwie Insulindy, raju wolnych ludzi wzdłuż szmaragdowego pasu najpiękniejszej ziemi podzwrotnikowej. Fanatyk, działacz-rewolucyonista, przyszły dyktator, wytworny w filozoficznych myślach pan z panów, demokrata żarliwy... artysta — od czynu przeszedł do kontemplacyi, od dokumentu znikczemnienia ludzkiego do wizyonerskiego melancholijnego fantazyowania. W głodzie i chłodzie, w garkuchniach i spelunkach pisał swoje «Listy miłosne». Do «Maksa Havelaara» dał pomnikowy kontrast w osobie, rywalizującej z Flauberta Pecuchetem, w tym robaku ludzkim, panu Batawusie Droogstopplu, maklerze kawy (firmy Lastet Comp.

Amsterdam, Lauriergracht Nr. 37.), karykaturalnym już prawie snobie, nikczemnym i marnym, poprawnym i porządnym aż do obrzydzenia. Dla «Listów miłosnych» wyśnił sferyczną, anielską, rozwiewną postać Fancy, niedościgły fantom fantazyi poetyckiej, idealną kochankę-natchnienie...

Kiedy Maks Havelaar był jakby pieśnią wojenną Malajów, dziką, rozwichrzoną, płomienną, to «Listy miłosne» są symfoniczną elegią, prawie że pastoralną, choć znowu gdzieniegdzie elementarnym wybuchem na wodzy trzymanych namiętności, — głosami z głębin duszy, kompozycyą poezyi, rzeczywistością ubezwładnienia, — ubóstwa, słabości z nadziemską siłą i pychą szatańską, — uczucia, spotęgowanego do szału z refleksyą rozumną, ciętą, paradoksalną. W te «Lisy miłosne» spływa wszystko: poezya, miłość, tęsknota, ironia, duch, sarkazm, codzienność, apatya, gorączka, żądza czynów, skeptycyzm, nihilizm, pragnienie bóstwa, głód absolutu. To stereoskop stanów namiętnej, królewskiej duszy, przez który widać jej olbrzymie wirchy, smukłe turnie, niezgłębione czeluści, pola lodowe, znużenia i tropikalną florę instynktów. Tu jest istotna, przygnębiająca, jak u Poëgo i Przybyszewskiego, moc psychicznego detalicznego realizmu odruchów, przebłysków, drgnień i skurczów duszy, niknących bez śladu i znów powracających, zolbrzymionych i przeraźliwszych jeszcze. W tym dramacie dusz w listach, czystym od wszelkiej pozy, a już zupełnie od tej coraz nudniejszej pozy chaldejsko-asyryjskiej frazeologii magów z asfaltu i kabaretów, przewalają się błyskawicznie

i padają sobie w objęcia najskrajniejsze, najbardziej sprzeczne i obce, wrogie sobie wrażenia, odczucia, senzacye, nastroje, emocye, impresye, sentymenty, czasem chorobliwie zgodne, raczej pogodzone, spokojne, zrównoważone, wypływające ze siebie, żegnające się z żalem, ciche, prawie senne. Czasem wszystkie te spętane potęgi, bohaterowie i bogi dramatów dusznych, jakiemś krwawem słówkiem, jadowitą refleksyą, cynicznym bluzgiem rozbudzone, rzucają się na siebie z wściekłością, pianą, zgrzytem i furyą, a biedny *homo sapiens,* Maks, autor listów do fantomu Fancy i swej żony Tiny, pisze o smutku, zwątpieniu, wstydzie, apatyi i przemożnej wielkiej pani Nudzie, sędziwej kochance egzaltowanych temperamentów, potężnej pani Nudzie. I znów z apatyi budzi się płomyk dogasającej lampy, znużony miłośnik wstaje do walki i padają ostre razy na wypomadowane, wyfryzowane łebki maklerów, mydlarzy, kramarzy, wujów, ciotek, filary społeczności, pochlebców, pasorzytów i oportunistów, na te grzędy kapuścianych główek i inspekty z dyniami, wygrzewającemi do słońca przepych swych nagich grubych skór. I znów znużony zwycięzca wraca, obcierając miecz... o bibułę, do stóp swej słonecznej Muzy-kochanki, inspiracyi, wyśnionej niebiańskiej Fancy, a u jego boku staje żona łagodna, cierpliwa madonna Tina, smukła i wiotka, w długiej powłóczystej sukni, jakby zeszła z obrazów Fernanda Knopffa, jakby cudem ożywiona statua Vallgrena — Tina, ten słodki głos ziemskiego ukojenia, spadkobierczyni mistycznych tradycyi, jedyna towarzyszka upojeń i przesytów, przepychów i wynędznień, harmo-

nijnych nastrojów duszy i zgrzytów dysonansowych instynktów. Staje u jego boku i chłodną białą dłoń kładzie na czole rozszalałego fantazyami-Eumenidami artysty... «Tak... tak, teraz cicho, słyszysz, dzieci oddychają tak spokojnie, śpij i ty teraz, śpij aż do jutra, zbudzę cię, gdy głos na ciebie wołający usłyszę! Śpij!»... I kiedy heros męczennik się słania, owa Tina podtrzymuje go, jak Samarytanka, a czasem pierwszy promień wiosennego słońca lub cieplejsze od niego słówko kochającej towarzyszki, myśl o pięknym człowieku, dobry czyn, poświęcenie, marzenie o cichej śmierci budzą w Maksie i w każdym artyście słoneczną namiętną żądzę życia, użycia szczęścia i tryumfu. Jak Atene z głowy Jowisza, tak jeszcze niespodzianiej niezwyciężona *joie de vivre* wyskakuje często z tysiąca stronic, na których pesymista opisuje swe nirwaniczne tęsknice...

W «Listach miłosnych» Multatulego wspaniały dramat twórczości i miłości odgrywa się w sferze dusznych wypadków i kolizyi; niektóre z tych kolizyi zostają wprost bezimiennymi, nie dadzą się objaśnić wytartymi terminami uczuciowymi i mimo tej oryentalnej obrazowości i żaru z jednej strony, a z drugiej strony rozumowej europejskiej logiki i dreptającej wszędzie refleksyi, gdzieniegdzie zacierają się zupełnie kontury rzeczywistości nawet idealnej, dusznej, a na jakby wyblakłym gobelinie zdań rysuje się tylko przedelikatna seraficzna linia tej Fancy — fantazyi, jakby Botticellego Sulamity, lilii sarońskiej, czy narcyzu czystego i wonnego. To jedna z najciekawszych ksiąg podniosłego i szlachetnego erotyzmu, książka

dla wszystkich i dla nikogo, biblia tych kochanków, którzy, w kobiecie widząc obraz i podobieństwo Bóstwa na ziemi, sami uważają się tylko za silne i trwałe ramy tych obrazów, — którzy przed ukochaną sypią kwiaty szlachetnych uczynków, rezygnacyi i poświęceń, abnegacyi i zaparcia się siebie i swych instynktów, a sypią te kwiaty, aby «snać nie obraziła swych stóp» o kamienie ludzkich serc...

«Listy miłosne» Multatulego, «Aglavaine i Selysette» Maeterlincka, «Epipsychidyon» Przybyszewskiego — oto jest trójksiąg miłości, jaki nowy renesans literatury może stawić obok «Sonetów» Petrarki, «Romea i Julii» i «Fausta» Goethego, aby się *kiedyś* nie zdawało, że stosunek dwojga płci w świetnej opoce kulturalnej ilustrowały najlepiej pamiętniki nymfomanki pokojówki, pan Prevost, pan Loüys, Mantegazza i erotomani francuscy. Ale ta Fancy nietylko *wzniosła* Multatulego w eteryczną atmosferę, gdzie króluje geniusz, ona nie zrobiła z niego ani niewolnika, ani pajaca, ale właśnie w tych samych «Listach miłosnych» natchnęła go znowuż do wspaniałych 10 legend o pochodzeniu przemocy, w których Multatuli emancypuje się już z patronatu specyficznie jawańskich helotów, znikczemniałość polityki indyjskiej uważa tylko za jedno z nieprzeliczonych wcieleń prastarej formy nieszczęścia ludzkiego i choć jeszcze w X. legendzie zatapia krogulcze szpony w przegniłem ciele społeczeństwa *pro exemplo* holenderskiego, ale już te szpony z krwawiącem mięsem wyciąga i przygotowywa się do szerszego lotu: «Idei».

Kiedy «Listy miłosne» wyszły z druku, pruderya

purytańskiego społeczeństwa uczuła się obrażoną i spoliczkowaną. Jeden z listów do Francy w rzekomej odpowiedzi na jej list, w którym Muza skarży się na obojętność Maksa i prosi aby nie był tak gorzkim, złośliwym i satyrycznym, a więcej jej miłości poświęcał, list z odpowiedzią tedy miał obrażać wprost moralność publiczną pastorów i guwernantek swym rozpustnym rozmachem, nagą, zuchwałą żądzą posiadania, pożądaniem cielesnem... ideału. Multatulego ogłoszono gorszycielem, jego żonę uważano za nieszczęśliwą ofiarę szalonego, opętanego przez złego ducha fantasty i wszystkie gromy, jakie złota mierność ma w pogotowiu, posypały się na głowę zuchwałego pioniera indywidualizmu. Ani go to martwiło, ani irytowało, on publiką, tą publiką, która w płaczu matki za zmarłem dziecięciem podziwia postawę bolu i bladość twarzy, pogardzał. Gdy pisał z ogromną siłą, nie słyszał nawet, jak węże syczą, psy skowyczą, wrony kraczą, hukają puszczyki. Jednak do rozpaczy doprowadzało go to, że go zaczęto uważać za literata z profesyi, co prawda wielkiego artystę, ale tylko artystę, podczas kiedy on porównywał się z prorokami Starego Testamentu, był człowiekiem inicyatywy, woli żelaznej i czynu, a nie bohaterem bibuły. Multatulego do rozpaczy doprowadzało to, że jego książki budzą to senzacyę, to sympatyę, a wszędzie ogromne, niebywałe zainteresowanie, a Jawanie giną, jak ginęli z malaryi, tyfusu głodowego, pod batami. Pisze więc sarkastycznie wiersz, który się zaczyna:

Chodźcie już, chodźcie: będzie mąż krzyżowan!
Coś przepysznego widać na Golgocie

...porównywa się z bohaterem ludowych baśni Chrewzem, który ścigał zbójów, ale za to został skazany na grę na lutni... Multatuli myślał, że Maks Havelaar będzie uwerturą kampanii przeciw polityce kolonialnej, holandzkiej, tylko dyrygowaną przez niego, a że jego miejsce zajmą potem dyplomaci i ministrzy, posłowie i publicyści.

A kiedy bliżej przypatrzył się wokoło siebie tym żelaznym, ciężkim łańcuchom apatyi i oportunizmu, zwisającym leniwo ku ziemi, kiedy przekonał się, że jest to walka Dawida, ale nie z jednym, a ze stu olbrzymami, kiedy zobaczył się osamotnionym, zabrał się z nakładem wielkiego krytycznego mozołu do rewizyi wszystkich pojęć i zasad życiowych i postanowił z światopoglądów nowych epoki wyciągnąć najenergiczniejsze, najkonsekwentniejsze, najzrozumialsze konsekwencye. Finezya i wykwint artystycznej formy były mu najzupełniej obojętne; krasnoludkami na Parnasie zostają zwykle ci, co piękną oprawę dają fałszywym klejnotom, a w bańkach mydlanych zamykają pustkę swej myśli. Dla jego bezmiernego, dzikiego ducha ramy artystyczne dzieła byłyby łożem Prokrusta, torturami; taki duch przewodni może, jeśli chce, opanować wszystkie formy, ale żadnej, choćby najkunsztowniejszej, nie pozwoli się opanować. W ronda i tryolety w naszych podminowanych czasach, w których na niebie, co prawda, nie pokazują się ogniste miotły, ale z głębi ziemi dobywają się już coraz straszniejsze groźby, w takich czasach potężnej męskiej myśli Tołstojów i Ruskinów, Morrisów i Egidych, a choćby Secretanów i Fogazzarów, w ronda i tryolety

bawią się paziowie o zajęczych serduszkach, koło których przejdzie duch czasu tylko z uśmieszkiem pogardliwej litości na ustach...

Multatuli, ten kapitalny syntetyk indywidualizmu i altruizmu, królewski poeta «Miłosnych listów» i głęboki myśliciel «Idei», Pizarro w dziedzinach ducha, posyłał w świat myśli bez sznurówek, rymów i bez murzyńskiego, jak mówi Mallarmé, dzwonka rytmu. Od fetyszyzmu dla sztuki był tak daleki, jak wszystkie wielkie duchy wieku, jak: Ibsen, Stirner, Nietzsche, Tołstoj, choć tego ostatniego był n. p. najpotężniejszym antypodą, jako wróg uczuć nazareńskich, ewangelicznych, niewolniczych, jako głosiciel tej kardynalnej maksymy maksym, że złemu nie kornie poddawać się, ale je całym rozmachem wszelkich sił życiowych i na każdym kroku zwalczać należy w jego wszystkich nikczemnych, czy śmiesznych formach. Stąd też cała jego twórczość to bój, to kampania, to inwektywa Boga, biblii, ewangelii, nieśmiertelności duszy, etyki ekonomii, to pojedynek z autorytetem na bitej ziemi konno i pieszo na wszystkich autorytetu placówkach. Stąd też cały jego żywot heroiczny i pełen przygód, stąd jego tułaczka po niemieckich miastach, taka, jak *pauvre Leliana,* stąd też jednak teraz, w czasach spotęgowania uczuć społecznych i nacyonalnych, po krótkiej letniej nocy dusznej oparnego symbolizmu, Multatuli zmartwychwstaje z pyłów bibliotecznych i staje w pierwszej grupie duchów przewodnich wieku XX., interpretowany i komentowany przez pierwszych pisarzy my-

ślicieli holenderskich: J. Versluysa, Vosmaera de Spie, van Vlotena i Henryka de Péne'a.

Po «Listach miłosnych» rozglądano się dokoła za modelem Fancy. Tak zawsze ordynarny mob nie uśnie, aż się przekona, że coś gdzieś jest paszkwilem, że ktoś na kimś zemścił się unieśmiertelnieniem figurki bezimiennej, że kochanka wymarzona ma ciało, włosy i paznokcie i przychodzi do autora wtedy, kiedy jego żony niema w domu. Inwektywny Multatuli błagał żonę w liście, aby *«pour épater les bourgeois»* głosiła wszędzie, że taka Fancy żyje i sam był pewnym, że Fancy to tylko... tylko miraż. Ale holandzkie Hösicki wyszperały ku ogólnej uciesze, że coś podobnego, cudownego, wyśnionego istniało i w rzeczywistości, że tem idealnem stworzeniem boskiej fantazyi była czternastoletnia siostrzeniczka skandalizującego się wuja, mała Sietske Abrahamsz. Stosunek Dekkera Multatulego do małej Siety był czysty i jasny jak rosa, ale po wyjściu «Minnebriefen» stary papa Abrahamsz uważał za konieczne anielski podlotek o greuzowskiej główce i habrowych oczkach odesłać do klasztoru; w 20 lat później brat Sietski, dr. Swart Abrahamsz, wielbiciel genialnego szarlatana Lombrosa, publikował broszurę p. t. «Multatuli, Historya choroby», gdzie dokumentował i identyfikował geniusz i obłęd swego wuja. Dawniej bowiem genialni ludzie mieli koło siebie Delfiny Potockie, Zanów i Januszkiewiczów, teraz każdy ma swego Hösicka i Lesera, Multatuli nawet we własnym siostrzeńcu. Ale wielki buntownik już pióra nie rzucał; zawarłszy z dość porządnymi nakładcami dość korzystne układy, roz-

począł cyklopowe dzieło, *standard-work* swego życia: «Idee», które pisał kolejno w Amsterdamie, po miastach niemieckich, włócząc się w nędzy i poniżeniu, a wreszcie kończył w Wiesbadenie. «Idee» to jest 8 tomów (z których dwa wyszły już w niemieckim przekładzie Spohra) paraboli, sentencyi, paradoksów, sarkazmów, liryków, legend, aforyzmów, noweli, tekstów do kazań, szkiców, opowieści z włączonym dramatem: «Szkołą książąt» i włączoną powieścią z życia duchowego dziecka, podobną cokolwiek do prac specyalisty dziecięcej psychologii Teedora Sołtoguba. Mottem całości było biblijne: «wyszedł siewca aby siać» i w rzeczy samej praca «Idei» była w całem tego słowa znaczeniu ewangelią dla nowego pokolenia, dokonała tego, co n. p. w Niemczech zrobiło stukilkudziesięciu ludzi z całą plejadą pism, tygodników, teatrów, z indyańskim hałasem i krzykiem. Multatuli wędrował zbiedzony i obdarty po Niemczech, przymierał z głodu, kradł chłopom z ogrodów groch i bób, spał na zydlach po gospodach, nie miał pieniędzy na naftę, na frankowanie listów, na papier dla «Idei», a tu w ojczyźnie powstawała zwolna coraz liczniejsza Eleuterya, ale ani magów, ani efebów, ani mesyanistów psychopatologicznego pomazania, tylko Eleuterya wolnych, niezawisłych, orlich umysłów o męskiej silnej woli, szerokich widnokręgach i wyrafinowaniu uczuć i smaku artystycznego.

Multatuli włóczył się z miasteczka do miasteczka, a na nowe zeszyty «Idei» gromadki wielbicieli czekały w księgarniach. Złoty deszcz wielkich płodnych myśli padał na młodzież, zrywano z tradycyami głu-

piemi, czy złemi bez żalu, ale z uśmiechem szczęścia, oportuniści i pozytywiści wytrzeszczali oczy na to nowe pokolenie, które gardzi maklerstwem w kawie i cykoryi, nie sadzi tulipanów, nie chodzi na kazania bardzo sennych, apoplektycznych pastorów, ale pracuje — pracuje dla jutra. A w rzędzie pierwszych wielbicieli mistrza-włóczęgi stanęła i jego przyszła druga żona, dziewczątko z faryzejskiej rodziny, Mimi Hamminck Schepel. Wraz nawiązała się gorąca, idealna korespondencya, a kiedy słynny autor ją poznał, stosunek cały prędko się rozstrzygnął, oboje zakochali się w sobie bez żadnych restrykcyi, choć po długiej walce z głęboko wkorzenionymi tradycyami protestanckiej moralności. Rodzice Mimi wyparli się dziewczątka, które obałamucił, dodajmy tylko sentymentalnie i intelektualnie piękny genialny awanturnik, Mimi została bez dachu i Dekkerowie ofiarowali jej ognisko własne domowe. Stosunek między obojgiem pozostał na tej idealnej wyżynie, dostępnej tylko bardzo wyjątkowym, czystym duszom, ale opinia stugębna rozpoczęła z furyą tkać pajęczą sieć intryg. Po krótkiem, dziwnie harmonijnem i bardzo uduchowionem pożyciu *en trois* pani Tine dała posłuch jadowitej ordynarności oszczerców i wyjechała z dziećmi do Włoch. Mimi poszła na guwernerkę, a smutny myśliciel, bogatszy o sto doświadczeń i sto dezyluzyi, powłóczył się dalej od wsi do wsi, od miasta do miasta i nierzadko w towarzystwie łapserdaków i rzezimieszków spisywał te królewskie, pańskie pomysły, które wnet staną się własnością całego świata cywilizowanego.

Umarł we własnej willi nad Renem w r. 1887., właśnie w tym roku, w którym też zgasł umysł Nietzschego; zwłoki spalono w Gocie. Przedtem jeszcze, na kilka lat przed śmiercią, stał się ofiarą narodowego hołdu «huldeblyku» od tych samych faryzeuszów, których pyszne sylwety mamy w panu Batavusie Droogstgepelu i błogosławionej pamięci Kapelmanie.

«DO DAMASZKU!»

SZKIC Z PIŚMIENNICTWA WSPÓŁCZESNEGO.

Kiedy w niewiele lat po wierszu «*Envoi à marquis de Sade*» Verlaine otrząsał z siebie okowy instynktów, kiedy, rozmyślając o niewoli dusz wiernych, czuł jednocześnie we własnej duszy gryzącą tęsknotę za zbadaniem tajemnicy tajemnic, kiedy strawiony *już* do ostatka życiem i do muru przyparty brudną rzeczywistością, zapadał w najgorsze błoto dnia codziennego i krztusił się przegniłem powietrzem zaułków, trującym oddechem ludzi z ulic, których mu przypadek poustawiał na drodze życia, — zawsze w górę, w tajemnicze niebo podnosił twarz, zniszczoną i żółtą, wypukłe, pomarszczone czoło i patrzył w nie, wprawdzie z goryczą i z rozpaczą, ale wzrokiem, w którym błyskał mały ognik nadziei. I po nocy, skalanej rozpustą i pijanym szałem orgii, strawionej wśród najgorszych szumowin przedmieść paryskich, w bezmyślnem rozpasaniu, biedny poeta dekadencyi, sterany, ogłuszony, z głową pustą, z żółcią w ustach, w duszy, w sercu, wstępował wczesnym rankiem do przedmiej-

skiego kościółka i prosił, żądał namiętnie księdza, spowiedzi, pokuty, odpuszczenia, przebaczenia, ciszy.

Taką nocą biernego grzęźnięcia w szaleństwach, wegetacyi w upojeniach, wysuszającą wszystkie źródła duchowego spokoju, rozbudzającą ze snu wszelkie potwory udręczenia, niepewności, bojaźni, zdaje się być życie wielu współczesnych poetów-myślicieli, kiedy przed świtem nowej cywilizacyi i nowego wieku pukają trwożliwie i cicho do wrót kościoła, do «szpitala dusz». Jak Verlaine, niepewni są, czy po tej nocy jawnogrzeszniczej, po tych krytykach, negacyach, przechodzących w cyniczną obojętność i bluźnierstwa, po tej nocy królowania wszystkich «rozszalałych zmysłów i tańca dokoła złotych cielców, ulepionych własnym, biednym mózgiem», mogą zaliczyć się przynajmniej do powołanych i zacząć czcić, miłować, wierzyć i ufać. Oni, hołdownicy narkotyków, kapłani Wenery i wszystkich przelotnych widziadeł groteskowego stulecia, oni, niby nawróceni, wyglądają mimo głośne słowa, jakby się lękali własnego nawrócenia; chore ich dusze, biczowane straszną trwogą jutra pozaziemskiego, mają ten sam wieczny dreszcz niepokoju w rozkrzyżowaniu na posadzkach kościelnych, jaki miały, obnażając się w dusznej, sztucznej atmosferze orgii wielkomiejskich. Słabi są w swych nadziejach, niezdecydowani w swej drodze i, choć wszyscy padają na kolana i biją głową o progi kościelne, choć uciekają przed rozgwarem światowym w ciszę i głuszę zakonów, choć w swych dziełach piszą już stronicami: «i ja wierzę w Boga jedynego, Pana misteryi wszechświata, Ojca mej duszy i nieskończoności,

Stworzyciela szałów i rozpaczy» (Trystana Klingsora *«Soirs mystiques»*), choć już zatrzasnęli podwóje za swoją przeszłością, to jednak we wszystkich nich znać, że dopiero teraz przechodzą najrozpaczliwsze Gehenny zwątpień, że teraz, gdy znaleźli się już na utęsknionej oazie wiary, w drodze przez pustynie utracili siły tak doszczętnie, iż ze źródeł czystej wody pić już nie mogą; robak zwątpienia i skeptycyzmu stoczył wnętrza ich serc do ostatniego włókna, przychodzą do przekonania, że ich królestwo smutne jest tylko wyłącznie z tego świata. Jakżeż bowiem dalecy są duchem od tych maluczkich!...

Walki swe duszne opisują, może sobie ku ulżeniu, może innym ku nauce; piszą jakby zwierzenia ostatnich lat, spowiedzi generalne przed sobą i społecznością; a jest już ich tylu, że wszystkie ich *dzieła* możnaby nazwać piśmiennictwem nawrócenia, *jeżeli* się nie jest do tyla skeptycznym, aby w tym znamiennym prądzie nowokatolicyzmu nie widzieć tylko nowego rodzaju kokieteryi autorskiej wobec znudzonej i zblazowanej inteligencyi lub, z punktu historyczno-literackiego patrząc, koniecznej fazy ewolucyjnej po mistycyźmie. Wielcy poeci ostatniej doby w swoim śmiałym rozwoju zaszli na najwyższe szczyty ducha ludzkiego, wspięli się w regiony, których powietrzem już oddychać nie mogli, gdzie ich oko gubiło się w nieskończonościach i miało przed sobą tylko walki skłębionych żywiołów, tajemnice kosmiczne i niezbadane potęgi, których węzła, absolutu, nigdzie dociec nie mogli; i na tym najwyższym szczycie górnym dojrzeli cichą, sielankową, pełną nabożnego

spokoju dolinę. Za nimi były zręby i wirchy, głazy śliskie i nagie, skały postrzępione, przed nimi ścieżyna w dolinę; więc już ani myśleli o powrocie tą drogą cierniową, którą przyszli, ale z pochyloną głową schodzą w nizinę ufających i cichych. Zdaje się, że tak zwana poezya dekadencyi, t. j. upadku czyli najsubtelniejszego rozwoju formy artystycznej i największego pogłębienia myśli i uwolnienia jej od przejściowej, aktualnej wagi, była tylko ostatnim przystankiem przed wiarą, tak, że krytyka liberalna czy pozytywna, naukowa czy dyletancka, zwalczając nieważkie ze stanowiska społecznego piśmiennictwo estetów czy symbolistów, podniecając w nich hart, popychając do konsekwencyi, potem do przesady w formule: «sztuka dla sztuki», a dla siebie obudziwszy pogardę, zwiększyła tylko ich liczbę, otoczyła nimbem wyklętych, tajemniczych, niezrozumiałych, przecywilizowanych i t. p. i przyczyniła się pośrednio, wbrew swej woli, do rozkwitu i rozpanoszenia się tej literatury, a działając w tym wypadku jak drożdże, jak kwas, jak bodziec, przerzuciła ich na drugi krańcowy punkt wahadłowego ruchu. Toteż niektórzy z «nawróconych» tak głośno objawiają swą skruchę, tak prawie po teatralnemu potępiają swe życie, w tak piękny, wzorzysty sposób rozwijają poezyę zaparcia się i sławią swoją *vitam contemplativam*, że w czytelniku mimowoli rodzi się podejrzenie: czyteż te schyłkowe talenty nie narkotyzują się chrześcijaństwem tak, jak niedawno jeszcze narkotyzowały się zdobyczami nauki, miłością pandemoniczną, muzyką wagnerowską lub opium? czy dla nich Kościół katolicki nie jest

rodzajem tymczasowego uzdrowiska po «klinikach pesymizmu», gdzie leczą nerwy, potargane pracą myśli, wysiłkami talentu? Czasem budzi się nawet przypuszczenie, że to może nowy sposób, wymyślony *pour épater le bourgeois*, tego mieszczanina, zmateryalizowanego do szpiku kości, któremu nie imponuje ideał, ani abstrakt, którego nie zaciekawia tajemnica, nie wzruszy żadna artystycznie genialna jednostka, który uznaje tylko wymagania zdrowotności, ekonomii, i niczego wyższego, nadzmysłowego, bezwzględnego nie pragnie, a Boga nie potrzebuje. To przypuszczenie wydaje się tem prawdopodobniejszem, że przed ołtarze Pańskie rzucają się głównie ci, których życie było jednym ciągiem szaleństw, wybryków, nadzwyczajności, którzy puhar rozkoszy wychylili ze wszystkimi mętami na dnie i, snując z życia swego i ze swego otoczenia, pełnego treści literackiej, tragedyi, rozdźwięków, ostateczności, skandalów, rozkładowe analizy i zajmujące tematy, wyczerpali do reszty te mętne źródła. Nastręcza się więc pytanie: czyteż słabnącego zajęcia u czytelników nie chcą oni wzbudzić nanowo, wykonując pewnego rodzaju psychiczne *salto-mortale*, ogłaszając swoją metamorfozę, stając na biegunie, wprost przeciwnym temu, na którym dotąd stali, i z satanistów, dyabolistów, apokaliptyków, cyników, przekształcając się na braciszków zakonnych, obleczonych we włosienicę? Tak barwnie bowiem, a tak nie głęboko opisują swą drogę «do Damaszku«! Autorowie, których mam na myśli, tyle sił twórczych spotrzebowali na czarną analizę złego, na sekcye własnych dusz i na odkrywanie osłonek

z dusz innych, taką wykazali potęgę szatańskich sił, spętanych tylko pracą wieków, geniuszem dobrych duchów ludzkości, tak ohydne odkryli wężowiska zbrodniczych instynktów, drzemiące na dnie serc ludzkich, że wydaje się, jakby im zabrakło sił artystycznych i mocy psychologicznej na analizę tego powrotu do pogodnego dobra i prawdy ewangelicznej; w pierwszem lepszem nawróceniu grzesznika, opowiedzianem prostym tonem biblijnym, więcej jest psychologii człowieka, który, jak ptak zraniony, z połamanemi skrzydły wraca do gniazda, niż w tych ostatnich spowiedziach Huysmansa i Strindberga. A za nimi jeszcze, jako za duchami przewodnimi, poszły takie «silne, zuchwałe i samotne» indywidualności literackie, jak: C. Lemonnier, Rollinat, Verhaeren, Verlaine, Brieux, de Curel, Garborg, O. Hansson, L. Marholm, Geierstram, Jörgensen, M. Kretzer, F. Holländer i cały szereg pomniejszych i bardzo małych modernistów z kół, najbardziej indywidualistycznych, najbardziej subtelnych, wyrafinowanych i skrajnych. Wszyscy oni po pismach, w manifestach, powieściach, dramatach, poezyach, ogłaszają zejście w niziny maluczkich, bankructwo nadczłowieczeństwa po bankructwie nauki, przemianę wszystkich wartości, nabytych w ostatnich latach, na dogmatyczne wartości z dzieciństwa, zaparcie się własnego, z trudem zdobytego «ja», egotyzmu, egoizmu, na rzecz starego altruizmu, chrześcijańskiej pokory i wiary. U niewielu z nich brzmi nuta szczera, głęboka i przekonująca, szczególnie u poetów, którzy często są tylko zbłąkanymi dzieciakami; u niektórych wróciła wiara, bo

wrócić musiała, gdyż ich niewiara czy satanizm był to tylko spotęgowany katolicyzm *à rebours;* u niektórych ateizm naukowy, wybudowany na materyaliźmie i pozytywiźmie, na Littrém, Comte'cie, Darwinie i Büchnerze, zapadł się razem w gruzach materyalizmu i pozytywizmu; dla innych najbardziej w porę przyszło hasło bankructwa nauki, wymyślone dowcipnie przez Brunetière'a; jeszcze innym sztuka katolicka, gotyk, śpiew gregoryański, cisza katedr, melodye dzwonów, mistyka średniowieczna, były tym pomostem, po którym, coraz dalej idąc, zaszli aż do konfesyonału spowiednika.

Byli tacy, którym wystarczyło wpatrzyć się w nieskończony firmament nieba, kiedy w cichą noc migocą miryady gwiazd i co chwila odrywa się jedna, by zapaść w tajemnicze przepaści; i tacy, którzy wiele kochali, *qui amant*, i wsłuchani w ciszę ukojenia, kiedy «na Anioł Pański biją dzwony», spokojnie przeszli w idealną krainę wiary; nakoniec i ci, którym dość było widzieć, że ich powagi, olbrzymy ducha, talentu i wiedzy, stają się maluczkiemi, aby tylko Królestwo niebieskie było ich udziałem. W ten sposób, przy samym końcu wieku, dusza współczesna, *l'âme moderne,* otrzymała jeszcze jeden dawny, silny rys, a wiek XIX. kończy się zupełnie przeciwnie, jak wiek poprzedni, wiek oświecenia; w obu tylko gra geniusz narodu francuskiego pierwsze i ostatnie akordy, które potem echem rozlegają się w całej Europie.

We Francyi odstępstwo religijne, herezya i ateizm, są zawsze rodzajem buntu przeciw duchowi rasy, związanej z Kościołem katolickim. Dlatego

ateizm przybiera tam zawsze zabarwienie jaskrawe i kosmopolityczne, dlatego katolicyzm jest tam silniej związany ze społeczeństwem, niż z innemi społeczeństwami wiara chrześcijańska wogóle. Dlatego też wreszcie ateizm nierównie krótsze i słabsze korzenie zapuszcza w społeczeństwie, ale tem dziwaczniejsze i bardziej krzyczące formą są kwiaty, które wydaje. Więcej tam zbuntowanych, strąconych aniołów, Kainów, Manfredów, bluźnierców, Savonarol, Janów z Lejdy, niż chłodnych indyferentystów. Joris Karol Huysmans jest, jak i Baudelaire, Verlaine, jednym z takich głęboko religijnych umysłów, który w piekielnym rozgwarze światowym, w zmysłowem życiu rozkoszy, szałów, upojeń, wpadł w bunt bluźnierczy, w sataniczne orgie, w wiarę *à rebours*. Przetrawiony pesymizmem szopenhaurowskim, skeptycyzmem epoki dyletantów, znudzony pięknem zmysłowem, prawdą aktualną, przeanalizowawszy siebie samego do szpiku, przeszedłszy wszystkie fazy naturalizmu, zapragnął gruntu pod nogami. I ten cały rozwój swego umysłu, etycznego nihilizmu, wyrafinowania estetycznego, a potem powrót do religii, dał w powieściach o księciu Janie Floressacu des Esseintes i literacie Durtalu w *«A rebours»*, *«Là bas»*, *«En route»*, *«Cathédrale»*. Z powinowactw zmysłowych, kombinacyi wrażeniowych zapachów z dźwiękami, dźwięków ze smakami, a smaków z barwami, czem zabawiał się bezbrzeżnie znudzony wielki mistrz dekadencyi paryskiej, pan des Esseintes, przeszedł Huysmans do piękna litanii, śpiewanej przez chłopki bretońskie w kościółku wiejskim, lub przez uczone chóry w katedrze w Chart-

res'ach, w świątyni, którą jeszcze keltyccy druidzi zbudowali *Virgini Pariturae*, — od autorów upadającej Romy: Maryusa Wiktora, Oryencyusa, Apulejusa, Stacyusa, Petroniusa do pisarzy kościelnych: św. Teresy, św. Augustyna, św. Tomasza i do autorów żywotów męczeńskich, — od muzyki młodych Belgów do wagnerowskiego «Parsyfala», a ostatnio do chorału gregoryańskiego. Jak dawniej badał anekdotyczną historyę rozpustników homoseksualnych, marszałka Gillesa de Raisa, lub margrabiego Sade'a, czy Jana z Lejdy, tak teraz pisze męczeński żywot świętej Ludwiny z Schiedamu. Od stawiania kanonów estetycznych dla erotyzmu Ropsa, Odilon-Redona, Moreau'a, przeszedł do zagłębiania się w symbolikę budownictwa gotyckiego; od malowania czarnych mszy i najstraszniejszego, bluźnierczego rozpasania księży-renegatów do zapomnianej, zagrzebanej sztuki lania dzwonów; od naturalistycznego opisu salonu-kabiny w willi ks. Esseinte'sa w *Pavillon de Madame* w Wersalu, gdzie za szklaną ścianą pływały mechaniczne ryby blaszane, do nastrojowego oddania klerykalnej dzielnicy paryskiej «*La Bièvre*». Jak ksiądz Piotr Froment w powieści Zoli p. n. «*Lourdes*» traci swą wiarę, tak bohater Durtal Huysmansa, o którym Zola powiedział, że nawet poza dokument, to jest źwierzę ludzkie, nie wychodzi, odzyskiwa wiarę w Chartres'ach; religia staje się dlań sztuką, a sztuka religią. Ale nie jest to bynajmniej grzesznik nawrócony do urzędowego Kościoła; ten Kościół, jak z Durtala, tak z Huysmansa, wielkiej pociechy mieć nie będzie. Czuć, że gdyby ta wiara katolicka nie miała swych mistycznych katedr,

pysznego ceremoniału, kadzideł i malowanych figur, starych obrazów i poważnych dzwonów, purpurowych komży i złotych monstrancyi, tęsknicy ogrodów klasztornych i smutku opuszczonych kaplic barokowych, gdyby Kościół nie był tą jedyną, idealną arką wierzeń i nadziei w nienawistnym potopie utylinarnych i kupieckich interesów, zadań, celów, dążeń, to nawet Huysmans, artysta subtelny i wytworny, nie mający przed sobą już żadnych nieznanych krain piękna, ani tajemnic myśli ludzkiej, żadnych zagadek, możliwych do rozwiązania, a nie rozwiązanych, nie byłby wrócił do niego. Wiecznie nowa nauka Nazareńczyka nie ma dlań tej egzotycznej świeżości, jaką miała dla jego prototypu, Petroniusa, nie rozciekawia go, nie łechce ani drażni jego sybarytyzmu; z ideałami altruistycznymi spotkał się już w życiu i odrzucił je; sumienie jego zdawna było głuche i nieme i tylko ta jedna nadzieja, nigdy nie wygasająca w duszy ludzkiej, i temperament artysty i sztuka zawiodły go tam, gdzie się znajduje, to jest do klasztoru Trapistów. Huysmans daje *motto* w «*Cathédrale*»: «Domine dilexi decorem domus tuae et locum habitationis tuae» (Ps. XXV.) i, jak dotychczas, więcej tam widać zamiłowania nadwrażliwego autora we wszystkiem, co jest przydatkiem, dekoracyą, przepychem, piękną linią, minorowym tonem organów, aniżeli gorącej miłości, głębokiej wiary i ufnej nadziei, a gdy tego niema, i nawrócenia właściwie niema. Co więcej, w autorze, głoszącym w ostatnich latach hasło: «*fuyons, rentrons à l'artificiel!*», niema ani śladu tej szczerej otwartości serca, naiwności rybaków i maluczkich, zwiastującej

możliwość przyjścia wiary, niema też tego cezarowego pochylenia czoła, poddania się kornego potężnej duszy, bohaterskiego zniszczenia własnego «ja», któreby mu wydarło z piersi okrzyk: *Galilee vicisti!* Jest tylko wielki *spleen* pesymisty, nuda wśród marności nad marnościami; jest tęsknota za idealizmem, przychodząca zawsze po rzeczywistem wyczerpaniu, jest nirwaniczne odrętwienie zmysłowego południowca, jest wieczny głód nowych dreszczów i senzacyi, choćby tak cichych, jak dzwonek chłopca, służącego do mszy, tak lotnych, jak dym kadzielnic. U Huysmansa energia życiowa wyczerpała się, nuda stawała nad wezgłowiem artysty, zmęczonego sztuką i pracą zmysłów, właśnie wtedy, kiedy już naukę cicho i dyskretnie usuwano z piedestału, na którym jeszcze dawniej stała wiara, kiedy — szczególniej we Francyi — coraz głośniej i śmielej mówiono o bankructwie *nauki*, uznawanej dotąd za cel wszelkich pragnień, środków i sił ludzkich. Hasło Berthelota i Brunetière'a, dzieła Laserre'a (*«La crise chrétienne«)*, Ed. Schurégo (*«Les grands initiés»)*, Aug. Sabatiera (*«Philosophie de la réligion»)*, arcybiskupa Irelanda (*«L'église et le siècle»)*, prof. Hertlinga (*«Das Prinzip des Katholizismus und die Wissenschaft»)*, Alfreda Fouillégo (*«La morale, l'art et la réligion d'après M. Goyau»)*, Gabryela Sarrazina (*«La montée»)*, Karola Secretana (*«La civilisation et la croyance»)* znalazły w jego znużonej duszy, w bezsilnych zmysłach i nieokreślonych tęsknotach echo sympatyczne i grunt wdzięczny. Przytem widział, jak gorliwymi katolikami byli najwięksi uczeni wieku, Pasteur, Edison, A. Leroy-Beaulieu, patrzył, jak dar-

winistyczne i monistyczne teorye upadają, tracą najznamienniejszych swoich przedstawicieli i uczniów. Nadto był Huysmans, obok Ol. Hanssona, może jedynym dziś pisarzem, który traktował poważnie katolicyzm Barbeya d'Aureville i brał na seryo wierzenia mistyczne autora «*Diaboliques*», gdy ten w przedmowie do «*Une vieille maîtresse*» z właściwą mu wykwintnością stylu przekonywa czytelnika, że, odsłaniając w całej, strasznej nagości zgniliznę, zepsucie i obrazę Boską, jest właśnie najgorętszym katolikiem. Widział, dalej, że walka rozumu z wiarą zaczyna słabnąć, że poważni filozofowie próbują kompromisów, przystosowania nauki do wiary, widział wreszcie, że ten rozum w usługach przemysłu i kapitalizmu, materyalizmu i mieszczaństwa, jest antypodem jego piękna, a w Kościele katolickim jest tyle jego piękna, mistycznego, pełnego tajemnic, mroków, półtonów! Więc, bądź co bądź, dekadent Huysmans wygodnie odetchnął tym powiewem nowoidealistycznym i stanął w zastępie tych, którzy na ruinach wszystkich wierzeń, teoryi, doktryn, systematów, jakie powstawały i padały przez wieki, chcieli zbudować katolicką religię indywidualistyczną, społecznie wyodrębnioną od religii tłumów... fetyszyzmu. Arystokratyczny Huysmans nie czuł się w swojem nawracaniu siebie tak bardzo znowu odosobnionym nawet w literaturze, gdyż dokoła w wykwintnych sferach *intellectuel*'ów właśnie rozpoczynał się bardzo silny ruch idealistyczno-katolicki pod wodzą modnego hrabiego Gwidona de Brémonds d'Ars. Hrabia tworzył sobie swoich ludzi i swoje koło. Sam pisywał bardzo nudne studya etyczno-moralne, wonne

kadzidła palił modnym kaznodziejom: ks. Didonowi i ks. de Lurowi, pod jego przewodem skonsolidowała się pompatyczna unia dla akcyi moralnej, poprostu zaś sodalicya bardzo zblazowanej arystokracyi intelektualnej. Hałaśliwy Desjardins odkrył zaraz szkołę poetycką, katolicką i nazwał ją mistycznie: «Nowe Fiesole», paradoksalny, ale mało wykształcony i płytki estetyk Pujo pisał «O panowaniu łaski», na wspaniałe wiekowe dzieło J. M. Guyau'a *«Irreligion de l'avenir»* odpowiadał dość ośmieszony w swych kołach grafoman Raul Frary dziełem *«Notre avenir»*. Wszyscy zaznaczali swoją ogromnie silną *«nostalgie du divin»* (jakże charakterystyczny frazes sam!), a w braku absolutnych talentów i myślicieli w kole własnem rozpoczęto gwałtowny kult patryarchy idealizmu francuskiego prof. z Lozany, Secretana, lekki i letni kult Tołstoja, potem hrabia Gwido de Brémonds d'*Ars* mógł wliczyć do swego koła i Bourgeta za «Ucznia» i Edwarda Roda, wreszcie hrabia Melchior de Voguë napisał o całym kierunku piękny artykuł radosny z powodu tak znacznego *«sens du mystère»* u młodzieży paryskiej... Huysmans wstąpił do Trapistów.

O ile południowiec Huysmans więcej jest organizacyą kobiecą, artystycznie przesubtelnioną, zmysłowo łagodną, idącą od analizy do harmonijnej syntezy, o ile jest więcej arystokratycznym dyletantem i spokojnym, używającym życia spadkobiercą wieków, o tyle Germanin Strindberg, męski duch, anioł zbuntowany, prometejski myśliciel, jest więcej nieprzebłaganym rewolucyonistą, idącym przez analizę do anarchii, filozofem-przyrodnikiem o szerokich wi-

dnokręgach i wiecznie w dal usuwających się ideach. Tamten sybaryta, ten twórca zagadnień i pracownik, torujący drogę nowym czasom. Na tej też drodze ciągłych przeobrażeń i rewolucyi duchowych, upadku wszystkich systemów filozoficznych, przez które przeszedł, zawodów, osobiście odczutych, które mu zgotowała wszechpotężna nauka i mizantropia, wywołana niemożliwością ucieleśnienia ideałów altruistycznych, doszedł rewolucyonista Strindberg do swojego Damaszku. Przyczyniły się u niego jeszcze względy fizyczne (które u Huysmansa przychodzą tylko drogą literackiej intuicyi), newroza, doprowadzona do histeryi, do paranoi mózgu, spotęgowana wybujałem życiem cygańskiem, charakter, pełen najzawilszych sprzeczności, uparty, dziki, nie znający żadnych przeszkód, kompromisów, pozbawiony wszelkiej równowagi, i ostatecznie dziwny zbieg nadzwyczajnych względów przypadkowych.

August Strindberg zaczął jako nacyonalista, jaskrawy patryota, brutalnie chłoszczący satyryk (w «Czerwonym pokoju»), mentor krwawy, co prawda, swego społeczeństwa, wróg biurokratyzmu, parlamentaryzmu mieszczańskiego, przekupnej prasy, pruderyi, płytkiego demokratycznego radykalizmu. Całemu obłudnemu społeczeństwu przeciwstawiał garść szlachetnych idealistów z kół artystyczno-literackich, pozbawionych współdziałania w życiu publicznem. Odtąd w satyrycznem świetle przedstawia rozmaite objawy życia społecznego i ducha narodu, stojąc na gruncie rewolucyjnego socyalizmu, jako pozytywista o ideałach realnych, możliwych do osiągnięcia, zbawca ludzkości

głodnej, cierpiącej i oszukiwanej. Arwid Falk z «Czerwonego pokoju» zmienia się w miarę rozwoju Strindberga w Gerelta (z «Mistrza Olafa»), t. j. po rewolucyi opozycyjnej i krytyce, zmierzającej do celu, manifestuje się Strindberg jako rewolucyonista dla rewolucyi, opozycyonista z temperamentu, niezaspokojony nigdy, nieuznający żadnego wypełniania postulatów, przewrotowiec, dla którego każdy stan jest przejściowym. Konsekwentny socyalista (z «Utopii») zaczyna chwiać się w swych zasadach humanitarnych, utożsamia się z Lutrem, z Husem, z anabaptystami, z aniołami buntującymi się (jak Leconte de Lisle z Kainem, Carducci z szatanem, R. Dehmel z Mefistem), przechodzi procesy o obrazę religii, państwa i moralności (za «Mistrza Ofala», «Nowe państwo», «Małżeństwo»), aż, ogłoszony zdrajcą ojczyzny, — emigruje. «Wyleczony z altruizmów», bez wytycznej i celu dla swojego gorącego temperamentu, poznaje Nietzschego, niszczy resztki swych poprzednich ideałów, przechodzi do kultu egotyzmu, skrajnego indywidualizmu, wykluczającego wszelkie zapędy humanitarne («Czandala», «Na pełnem morzu»). Ten sam Strindberg, który niegdyś (w «Doktorowej Beugtowej») rzucił się z furyą na system lalkowatego wychowania kobiety, na jej społeczną nieudolność, niewolę małżeństwa i tyranię męszczyzny-samca, niegdyś rzecznik równouprawnienia kobiet, nawet emancypacyi instynktów ciała, teraz zostaje, idąc krok w krok za Nietzschem i głosząc filozofię Zarathustry, fanatycznym wrogiem wolnej emancypowanej kobiety, zaciekłym myzoginem («Ojciec», «Panna Julia», «Towarzysze», «Wierzy-

ciele»). Z nadczłowieczeństwem i z walką zaciętą a cywilizacyjną przeciw feminizmowi łączy bachwochwalczy kult nauki, zagłębia się w pracownie, w doświadczenia chemiczne, fizyczne, botaniczne, geologiczne (pisze «o strukturze cyklamenów», «o kwasie węglowym w siarce»), zakłada towarzystwo akcyjne dla wydobywania jodu. Zawody na wszystkich stołach laboratoryjnych, bankructwo towarzystwa, wytwarza w jego umyśle hipotezę, która u niego przechodzi w dogmat: o wielkim mózgu, walczącym z małymi mózgami, z ciemnem, zacofanem społeczeństwem, z barbaryą, o moralności niewolników, «śmierdzącej buntem, ślepej na jutro».

Intelektualnie podcięty i osłabiony Strindberg z chemii przerzuca się do alchemii, do «wiedzy hermetycznej», do wynajdywania sztucznego złota, kamienia mądrości, *n*-tego wymiaru; z alchemii wpada w mistycyzm Swedenborga, w studya nad jego dziełem «*Arcana caelestia*», wreszcie... ogłasza list do przeora zakonu Trapistów w Belgii z prośbą o przyjęcie go w mury klasztorne, jako zakonnika («*Inferno*»). We wszystkich utworach tego pisarza, który się z taką żywiołową otwartością wypowiada, jest wiele pierwiastku osobistego, nawet biograficznego, drobiazgowa analiza własnego «ja», prawie autopsya duszy, przytem rozwój indywidualizmu współczesnego w typie własnym. Ale dzieła wyłącznie pamiętnikowe, tyczące się specyalnie jego osoby, skandalizujące całą Europę wykształconą swą brutalną szczerością, to: «Przeszłość głupca», «Spowiedź idyoty», gdzie swoje pożycie małżeńskie w najdrastyczniejszych szczegółach

opowiadał światu, następnie *«Inferno»*, «Do Damaszku», «Przed wyższym sędzią» i «Legendy», w których jak lekarz-psychiatra opisuje własną chorobę mózgową, newrozę, przechodzącą w obłęd, straszną manię prześladowczą, a jak spowiednik-ksiądz opowiada dzieje nawrócenia grzesznika, swoje przejście na katolicyzm. Cała więc droga od skrajnego realizmu i pozytywizmu do mistycyzmu i wiary leży w tych dziełach, a jej punktem zwrotnym jest pobyt poety, wyniszczonego nerwowo, umysłowo osłabionego, steranego włóczęgą po Europie, w «hotelu» Orfila, przeznaczonego dla studentów katolickich. Tu znajduje schronienie przed małymi mózgami, które go ścigają, przed demonami piekła, które go prześladują, przed ὕβρις bogów, która się mści nad nim, przed pamięcią swego potężnego wroga, genialnego Polaka «Popowskiego»... przed żoną, świekrą, doktorami, opinią, literaturą. Ostatniemi opowiadaniami z jego *«Inferna»* ziemskiego, z cierniowej drogi osobnika, którego indywidualność jest rozdwojoną na człowieka i autora, aktora i krytyka, który jest sam sobie raną i nożem, chorym i operatorem, ofiarą i katem, zbrodniarzem i sędzią, — są sceny z «Adwentu» (I. części «Przed wyższym Sędzią»), w którym dwoje małżonków dąży do poprawy moralnej, pokuty i Boga; dalej wstrząsająca scena z *«Comoedie»* (II. części «Przed wyższym Sędzią»), kiedy sławny literat, żyjący z żoną przyjaciela, dowiaduje się o śmierci swego najukochańszego dziecka; wreszcie ten niedawny przyjazd jubilata-poety (Strindberg skończył obecnie 50 lat) do Wersalu, w skwarne lato, ucieczka ponowna przed żoną, dziećmi, świekrą,

ludźmi, sławą, humbugiem, dziennikarzami, ale i przed klasztorem, księżmi i Bogiem (w noweli «Powikłane ułudy zmysłów») i w końcu szybkie zapadanie obłędnej nocy na życiowe zrujnowanie autora.

«*Inferno*», «Legendy», «Do Damaszku», to były trzy wyłącznie patologiczne spowiedzi autora, w których duchowy ekshibicyonizm doszedł już do rozbestwienia, niebywałego w żadnem piśmiennictwie. Autor dawał wiwisekcye własnego mózgu, opisywał własną agorafobię, jak oszalały derwisz, ciągnąc roje naiwnych czytelników za sobą, przeszedł z nimi labirynty okultystycznych spekulacyi, wreszcie jako ostatni efekt, kiedy po kolei zawodziły wszystkie, dał swoją podróż «do Damaszku», upokorzenie się fatalisty przed świętą i potężną mocą katolickiego Kościoła. Do swego 50-letniego jubileuszu był Strindberg bohaterem wszystkich swych powieści, męczennikiem, szaleńcem, geniuszem, swedenborgianistą; od 50. roku życia przerzuca się do dramatu historycznego i rozpoczyna płodną twórczość w tym kierunku, zapomniawszy o własnem potwornem «ja», przeprowadziwszy tragedyę nowoczesnej indywidualności przez wszystkie fazy, nawet fazę katolickiej pokory i skruchy. Strindberg odtąd wystawił dramaty: «Gustawa Wazę», «Eryka XIV.», «Wielkanoc», wreszcie ostatnie: «Lato», komedyę ludową, rzeczy ogromnie skondenzowane, silne, pełne życia duszy i życia organizacyi psychicznych, nowych, dzielnych, zdrowych, ba nawet heroicznych. Strindberg przestał być heroicznym w swej dziedzinie heroizmu, skandalizującego się kurczowo we wszystkich przemianach poglądów mistycznych na świat,

przestał być przedstawicielem, prototypem codzień dziwniejszego «człowieka przyszłego», a został ogromnie pilnie i sumiennie pracowitym twórcą, czczonym, wielbionym i popularnym nawet u burżoazyi poetą, grożącym wprost cyklami dramatów historycznych i już nanowo marzącym i projektującym założenie teatru Strindbergowskiego. Dla Strindberga katolicyzm był tylko bardzo krótką epoką przejściową, z której się otrząsł, by nadal produktywnie i coraz szlachetniej pracować dla swej literatury. A na jak drobne koniki przesiadł się z wspaniałych wierzchowców poprzednich swych kwestyi i problemów, o tem świadczy choćby ostatnia jego sztuka «Lato», satyra zresztą bardzo szlachetna w pojęciu, celu i formie, przeciw galopującemu amerykanizowaniu się krajów północnych i społeczeństwa małomieszczańskiego. Młody student, głęboko klasycznie, artystycznie i literacko wykształcony, wraca z wieloletniej wędrówki po metropoliach cywilizacyi europejskiej do rodzinnego miasteczka i tu natrafia na zasadniczą zmianę w poglądach na życie u wszystkich swoich, którzy wykształcenie klasyczne, dawniej czcią i nimbem otaczane, obecnie lekceważą pogardliwie, przykładając wagę szacowną tylko do praktycznego wykształcenia, przynoszącego dobrobyt i szczęście. Młody człowiek po kilkoaktowych walkach wstępuje do wojska, pełen nieokreślonego wstrętu i pogardy dla tych barbarzyńców, którzy mają odnowiony ideał amerykańskiego materyalizmu, cześć dla mamony, wieczną i namiętną.

To jest ostatni problem Strindberga, «nawróco-

nego» na spokojną życiową drogę każdego literata pospolitego z Europy.

Ale jak pojęcia przeobrażenia społeczne Strindberga, potykania się życiowe, przemiany, jego hasła i kontrhasła, miały cały szereg wielbicieli, trabantów, apostołów i uczni, tak i jego nawrócenie się do katolicyzmu, choć niezdecydowane i chimeryczne, choć nietrwałe i płytkie, zaciekawiło, wzruszyło i przemówiło do wielu, Hollande'a, Trarieuxa, M. Buchoza, Pawła Desjardina, Maurycego Puja, szczególnie w kołach tych, którzy z autorem «Panny Julii» i «Wierzycieli» obcowali w epoce bohemii chrystyańskiej, potem berlińskiej, w Paryżu i w Wiedniu, którzy jego hart nieugiętego buntownika znali, którzy sądzili, że światopogląd, zbudowany na gruncie przyrodoznawstwa, na wierze w eter, w ruch, w pierwoszcz, na moniźmie i atomistyce, w końcu na Schopenhaurze i Nietzschem, mógł pozwolić Strindbergowi na wygodną i spokojną wegetacyę...

Przykład jego podziałał, jak przykład Huysmansa we Francyi.

Tam utrwalił w swoich zasadach małą szkołę poetycką, odłam symbolistów, tak zwanych neokatolików, jak J. Rodenbacha, poetę miast gotyckich, Verhaerena, piewcę życia mnichów i zakonów, Rollinata, krwawego psychopatę i wizyonera, Girauda, ks. Cardonnela, Tierzelina, Morice'a Klingsora, wywołał metafizyczne dysputy w kołach wagnerzystów, okultystów, spirytystów i wogóle *intellectuel*'ów, wytworzył literacki organ neokatolików «*L'art et la vie*», zrodził takie zjawisko literackie, jak katolicki dramat naj-

ciemniejszego pesymisty, skrajnego naturalisty, Fr. de Curela («Ofiara nauki» w *Théâtre libre*), jak cały szereg katolicko tendencyjnych powieści Sarrazina, Pawła Desjardina, Rabussona, Raula Frarego, jak «*L'homme en amour*», powieść najbrutalniejszego zmysłowca, Kamila Lemonniera, osławionego autora «*Madame Lupar*», że wspomnę już tylko o najważniejszych objawach.

W krajach germańskich ten neokatolicyzm, więcej poetycki, przybiera formy neokatolicyzmu racyonalistycznego i równie wielu dostarcza przykładów, szczególnie w obozie naturalistycznym i jemu pokrewnych. Wśród poetów i artystów myślicieli ma on tu jeszcze bardziej skomplikowane zarysy i początki ciekawsze, ma być bowiem jakąś mieszaniną pierwiastku chrześcijańskiej abnegacyi, idealnej czystości i głębokości dusznej z dyonizejskim pierwiastkiem wesołym, zmysłowym, idącym ku pięknu i plastyce, jakiemś zespoleniem światopoglądów Dantego z filozofią poganina Goethego, z jego «wolą do życia» i użycia. W Niemczech bowiem obok mistycznej manii w umysłach poetyckich czuć silną dążność do przywrócenia Goethego na niedawno zachwiane stanowisko przewodniego ducha narodu i to właśnie w obozie tych symbolistów-mistyków, którzy dość niedawno «pluli» na geniusz i powagę cywilizacyjną twórcy Fausta. Edw. Rodowi, katolickiemu powieściopisarzowi i wykwintnemu, choć pobieżnemu psychologowi-moraliście, może się należy zasługa tego zwrotu ku pogodnemu filozofowi z Wajmaru. Przyczyniła się zapewne do tego jego monografia o Goethem, która

w równym stopniu zaciekawiła Francuzów, jak uradowała Niemców; oddziałał tu w tym kierunku modny w Niemczech od czasów Nietzschego indywidualizm arystokratyczny, którego minister-mędrzec-poeta, wykradający się nocą na schadzki, jest tak wykwintnym i głębokim przedstawicielem. Mistyk, wielbiciel Goethego, Maks Klinger, maluje więc dzieło pomnikowe «Chrystusa na Olimpie»; mistyk, wróg Goethego, Ryszard Dehmel, wynajdywa w «*Erlösungen*» symbol, kojarzący w sobie motywy klasyczne z chrześcijańskimi.

I ten katolicyzm, zabarwiony pogańskim pierwiastkiem, nie jest jakimś przemijającym u jednego tylko Dehmla postulatem, ale powtarza się w umysłach wielu, w poezyach kilku; w każdym razie jest dokumentem dla psychologii epoki, która eklektyzm wprowadza nawet w sferę pojęć religijnych i części jednego ustroju chce niefortunnie przeszczepić na inny. Z drugiej strony nawraca się na katolicyzm, nie indywidualizując go tak bezkrytycznie a fantastycznie, jak mistycy, socyalistyczny powieściopisarz, niemiecki Zola, Maks Kretzer, jeszcze bezwzględniejszy i brutalniejszy naturalista, niż jego mistrz, zwłaszcza w opisach rozpusty, uprawianej na tle nędzy wielkomiejskiej, i pisze mistyczną powieść «Oblicze Chrystusa», głosząc ideę chrześcijańskiego socyalizmu; dalej Herman Bahr, Jan Chrzciciel dekadencyi austryackiej, a potrosze i galicyjskiej, kruszy kopie w obronie katolickich mistycznych pisarzy francuskich: Ernesta Hella i Leona Bloie. Najskrajniej i najotwarciej piszący noweliści norwescy, duńscy

i niemieccy, z zamiłowaniem malują typy bourgetowskiego «Ucznia» z różnych środowisk, z rozmaitym podkładem charakteru i często silniejszą werwą psychologiczną, niż sam autor «Kłamstw», a obok tego typu kreślą sylwety: zakonic, księży, braciszków klasztornych, sióstr szpitalnych i t. p.

A już jednym z najjaskrawszych wypadków tego ruchu i zarazem ciekawym przyczynkiem do dziejów anarchii ducha w naszej epoce, są odezwy katolickich pism i tygodników niemieckich do czytelników, aby kupowali dzieła Oli Hanssona i Laury Marholm-Hanssonowej, małżonków, którzy niedawno przeszli uroczyście na katolicyzm i wskutek tego przez potężne pisma i czytelników protestanckich będą krzywdzeni, z nienawiścią krytykowani, a ich utwory nie opuszczą półek księgarskich; w szeregu zaś tych utworów są podobno: «*Sensitiva amorosa*», «Kobiety pospolite», «Księga kobiet» i inne... wszystkie na indeksie!

SPIS RZECZY.

[illegible]